







Pratiques et usages des droits d'auteur(s) dans le spectacle vivant
Reconnaissance et impacts de la qualité d'auteur

Lundi 30 janvier 2006, à la Maison des Cultures du Monde
101, bd Raspail - 75006 Paris - M° Saint-Placide, Rennes ou Notre-Dame des Champs



HORSLESMURS





Pratiques et usages des droits d'auteur(s) dans le spectacle vivant
Reconnaissance et impacts de la qualité d'auteur

Sommaire

Introduction à la journée :

Gilles Castagnac - directeur de l'Irma

C'est à moi que revient le plaisir de vous accueillir au nom des centres nationaux de ressources, le Centre National de la Danse, Hors Les Murs, le Centre National du Théâtre et l'Irma, organisateurs de cette journée. Cette journée est donc la 9e édition de nos journées d'information juridique transversales au spectacle vivant qui, depuis 6 ans, nous ont permis d'aborder des questions aussi diverses que la fiscalité associative, la circulation internationale des spectacles, les relations contractuelles, l'organisation d'évènements en espace public, le bénévolat et les pratiques amateurs, la captation, la formation professionnelle. Aujourd'hui cette rencontre est consacrée à la question des droits d'auteur dans le spectacle vivant, précision qui, au vu de l'actualité, revêt toute son importance dans le secteur du spectacle où les œuvres résultent fréquemment de contributions multiples, où certains professionnels se voient reconnaître ou revendiquent une qualité d'auteur qui ne leur était pas reconnue avant. Tout ceci pose un certain nombre de questions : à qui reconnaître la qualité d'auteur ? Quel contrat conclure ? Quel est le rôle des sociétés de gestion de droit ? Quel est le statut de l'auteur et sur qui pèse la charge des droits d'auteur ?

Cette journée s'articulera autour de 3 ateliers.
Le premier devrait permettre de déterminer qui a la qualité d'auteur sur un spectacle et quels en sont les conséquences en termes de contrat. Le second s'attachera ensuite à savoir si cette qualité d'auteur se traduit dans les faits par une reconnaissance effective en termes de protection professionnelle et de statut social et le troisième visera à préciser l'impact administratif et financier de ces droits d'auteur sur l'exploitation des œuvres.

Bonne journée à tous ! J'en profite pour remercier la Maison des Cultures du Monde pour son accueil et les équipes qui ont mis cette journée en place afin de faire circuler des informations concrètes qui je l'espère sauront répondre à vos préoccupations ou tout au moins vous apporteront les éclairages nécessaires pour pouvoir le faire. Merci et bonne journée !

ATELIER 1 :
Identification des auteurs et de leur relation avec l'entreprise de spectacles

Véronique Bernex - Responsable du service juridique du Centre national du Théâtre

Bonjour à tous.
Cette journée d'information est consacrée aux droits d'auteur, non pas du point de vue des œuvres « incontestées » du type texte dramatique ou composition musicale, mais du point de vue des créations multiples qui existent au sein d'un spectacle et pour lesquelles la réglementation relative au droit d'auteur n'est pas une évidence.
Les différents ateliers de la journée nous permettront de nous arrêter sur le rôle des organismes sociaux et professionnels en la matière, mais également sur l'impact d'une reconnaissance accrue du droit d'auteur (nous verrons qu'il peut s'agir de conséquences administratives, financières et artistiques).
Pour l'atelier qui nous concerne, et parce qu'il s'agit de l'atelier qui introduit cette journée, il est important de revenir, dans un premier temps, sur les grands principes régissant le droit d'auteur afin de rappeler la réglementation applicable, puis d'identifier, dans un deuxième temps, les professions pour lesquelles le droit, la jurisprudence et la pratique, n'ont pas forcément de position commune.
Le but de cet atelier est donc de rappeler ce qu'est le droit d'auteur au regard du Code de la propriété intellectuelle (CPI). C'est aussi de présenter l'interprétation qui en est faite par les tribunaux dans le domaine par exemple de la mise en scène, de la lumière ou des décors. C'est enfin de confronter la réglementation issue du droit et de la jurisprudence aux pratiques et aux points de vue différents existant dans le secteur.
Grâce à la diversité de nos intervenants, certaines réponses aux questions que vous vous posez seront données. Pour autant, cette thématique n'étant pas figée, la discussion soulèvera sans doute de nombreuses questions auxquelles nous n'apporterons pas forcément de réponses définitives aujourd'hui. Elles auront toutefois l'intérêt de replacer cette question au sein d'un débat plus large mêlant la question de la protection accordée aux auteurs, à celle de la reconnaissance accordée à certaines professions ou disciplines, et à celle, plus pragmatique, de l'économie des spectacles.
Pour ce faire, se trouvent à cette table différents intervenants qui, selon leur profession, pourront apporter des informations et des réflexions qui, si elles se révèlent divergentes seront en tout cas complémentaires :

Olivia Bozzoni, docteur en droit, vous êtes consultante et chargée de cours de droit du spectacle et de droit de la propriété littéraire et artistique notamment à l'Ensatt. Vous nous présenterez ce qu'est une œuvre, qui en est l'auteur et les droits et protections qui lui sont conférés par le CPI.

Jean-Pierre Vincent, metteur en scène, vous présentez actuellement *les Antilopes* de Henning Mankell au Théâtre du Rond-Point. Vous interviendrez plus particulièrement sur la question des droits d'auteur des metteurs en scène mais aussi plus généralement sur la place de l'auteur dans le spectacle vivant.

Maître Yaël Halberthal, avocat à la Cour, vous êtes spécialisée notamment en droit d'auteur et en droit du travail ; vous nous présenterez les évolutions et les prises de position de la jurisprudence en la matière. Vous nous éclairerez également sur la question des relations contractuelles liant les différents intervenants à l'entrepreneur de spectacles.

Bertrand Couderc, éclairagiste, vous avez récemment réalisé les éclairages de *Richard III* mis en scène par Philippe Calvario au théâtre des Amandiers à Nanterre, mais également les éclairages de *Cosi Fan Tutte*, au Festival d'Aix, qui était dirigé par Daniel Harding et mis en scène par Patrice Chéreau. Avec vous nous poserons plus particulièrement la question du droit d'auteur des créateurs lumières, qui est une question qui revient fréquemment.

Frédéric Cardon, vous êtes directeur de scènes de cirque qui est entre autres, une structure d'accompagnement de compagnies de cirque de création. Vous vous occupez notamment de la production et de la diffusion de 7 compagnies. Vous nous présenterez comment, dans le secteur du cirque de création, sont appréhendées et réglées les questions de droit d'auteur.

Je précise que l'atelier se déroulera en deux temps, le premier permettra aux différents intervenants d'exposer des informations techniques, mais également leurs expériences et leurs points de vue. Un deuxième temps, qui correspondra à la dernière demi-heure, sera consacré aux questions du public.

Avant de donner la parole à chacun d'entre vous et notamment aux deux juristes de cette table, j'aimerais me tourner vers vous, Jean-Pierre Vincent, Bertrand Couderc et Frédéric Cardon, pour connaître, en tant que professionnels du secteur, ce qu'évoque pour vous la thématique d'aujourd'hui. En quoi cette thématique concerne vos disciplines ou professions respectives ? Quel est votre point de vue en la matière ? sur quoi se fonde-t-il ?

Jean-Pierre Vincent - metteur en scène

Je vais commencer par deux petites histoires qui sont arrivées à ce sujet.
J'ai reçu un courrier, il y a une dizaine d'années, annonçant la création d'une association de metteurs en scène. Je crois que c'était dans le cadre de la SACD, en tout cas un courrier pour promouvoir l'idée du droit d'auteur des metteurs en scène. Ça m'a beaucoup étonné, je n'ai pas répondu parce que je me considère comme un interprète, un point c'est tout. Je n'ai pas donné suite.
Quelques années plus tard j'ai monté *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Lyon. Comme j'étais par ailleurs directeur du théâtre des Amandiers, et que j'atteignais le plafond de la sécurité sociale, on m'a proposé de me payer un minimum en salaire et la presque totalité en droit d'auteur (parce que ça faisait des économies en charges sociales). J'ai accepté pour rendre service à mes amis de la direction de l'Opéra de Lyon, mais une fois de plus je me disais : « quelle escroquerie ! », en tout cas, tel que je considère être mon métier.
Je considère sans doute mon métier encore sur un mode, disons, « traditionnel », car beaucoup de choses se sont produites dans le spectacle vivant depuis 15-20 ans qui font que cette position, qui est toujours la mienne, est relative aujourd'hui. Je me considère personnellement comme interprète et je pense que j'ai à défendre mes droits en tant qu'interprète. Je pense que mon scénographe Jean Paul Chambas, dont le métier principal est d'être créateur puisqu'il est peintre et pas décorateur de théâtre, est d'être interprète quand il travaille avec moi. Que mon éclairagiste, Alain Poisson, est un interprète, que Patrice Cauchetier, le costumier, est un interprète et que le seul créateur digne de ce nom dans le métier que j'exerce est l'auteur, le poète dramatique, celui sur lequel nous développons notre créativité.
Il y a, il me semble un peu partout, une possible confusion que je trouve regrettable entre créateur et créatif, entre création et créativité. Celui qui découpe le monde avec des mots, des fables, des paysages imaginaires, c'est le poète dramatique. Nous n'en sommes pas moins créatifs, mais nous sommes les interprètes du poète dramatique.
La situation générale a beaucoup évolué ces dernières années : la nature de la création chorégraphique a beaucoup évolué depuis vingt ans… et le théâtre de rue, le cirque ; il existe un certain nombre de lieux où la fonction-auteur est assumée tout à fait différemment. Celle-ci peut être assumée par plusieurs personnes qui concourent à la création d'un objet dont le poème écrit n'est pas le centre. Il y a des spectacles sans textes, il y en a qui récupère des textes non-théâtraux. En tout cas, il y a de nouveaux types de créations sur lesquels – évidemment – je n'ai guère de prise, et ça me fait plaisir d'être ici pour entendre parler d'autres expériences.
Le problème qui se pose à nous tous en tant qu'interprètes, au même titre que le créateur, c'est lors d'une reprise télévisuelle : c'est la reproductibilité de l'œuvre, c'est-à-dire essentiellement le

rapport avec la télévision. À partir du moment où une industrie de la reproduction de la fiction s'empare de l'artisanat du spectacle vivant, il y a une telle disproportion financière entre les deux que là, évidemment, le problème se pose. Qu'on m'appelle dans ce cas-là créateur ou autre chose, peu importe, mais j'ai le droit et le devoir de défendre, non pas mon œuvre puisque que je ne considère pas que ce soit une œuvre, mais mon travail d'artisan de spectacle vivant face à l'industrie dite culturelle. Là, je pense que je me trouve devant un problème particulier, très différent.
Je dirai par exemple concernant Bertrand Couderc, que je connais depuis longtemps et dont j'aime beaucoup les lumières, que ça m'étonnerait beaucoup qu'il soit auteur. Je ne pense pas que les éclairages que Bertrand fasse pour un spectacle soit une œuvre qui puisse se reproduire sur un autre texte ou un autre lieu à part celui de ce spectacle ; il en est dépendant. Et à partir du moment où l'on en est dépendant on n'est pas créateur… On peut être hyper-créatif ! L'éclairagiste qui invente un appareil est propriétaire de l'objet parce qu'il est un inventeur. Alors peut-être qu'en France aujourd'hui, du côté des éclairagistes, André Diot, le père de tous les éclairagistes (ou le grand-père maintenant) pourrait avoir le droit de dire qu'il a inventé des choses qui sont reproduites par d'autres. C'est un titre qu'on pourrait lui reconnaître mais en même temps c'est extrêmement flou, flottant, contestable.

Véronique Bernex
…vous faites une distinction entre la période d'exploitation du spectacle et sa reproductibilité

Jean Pierre Vincent
… oui, son exploitation éventuelle devant des caméras de télévision et sa reproduction chez les gens à des millions d'exemplaires.

Véronique Bernex
…et c'est à ce stade que vous posez la question de la protection de votre travail…

Jean Pierre Vincent
Voilà, sans le nommer droit d'auteur, si on ne trouve pas d'autres mots.
On ne trouvera pas d'autres mots. Ce que je regretterai c'est qu'existentiellement, phénoménologiquement, éthiquement, la plupart des gens que j'aime dans ce métier fassent la confusion à propos d'eux-mêmes, en se disant créateurs, alors qu'ils ne sont qu'interprètes…

Véronique Bernex
Merci. Bertrand Couderc, vous êtes éclairagiste, vous travaillez sur des productions aux budgets différents, dans des secteurs très divers, qu'est-ce que vous évoque cette thématique ?

Bertrand Couderc - éclairagiste
Je partage les convictions de Jean-Pierre Vincent pour beaucoup de choses, là aussi encore une fois, on est d'accord. Reformuler ce que vient de dire Jean-Pierre m'est assez difficile, je vais essayer de parler un peu différemment.
Notre travail, à nous éclairagistes, est un travail qui se fait en équipe : on parle avec le metteur en scène, on le rencontre. Voilà, première discussion, telle idée…Après on rencontre le décorateur, souvent en même temps. Là les idées germent, le metteur en scène propose, on répond, le décorateur a aussi une idée. Bref, on arrive dans une espèce de chose qui est un travail collectif sous la direction du metteur en scène. Moi je suis un éclairagiste loyal, je ne tire pas dans les coins, j'essaie de discuter avec le metteur en scène pour qu'on soit d'accord. Quand le spectacle arrive à sa première, il m'est difficile de dire « ça, ça m'appartient ou ça, ça ne m'appartient pas, ou ça on l'a fait en collaboration ou ça je l'ai accepté mais c'est une idée qui ne me convient pas ». Il est donc difficile de s'approprier l'objet complètement. Parfois ça arrive, parce qu'on est dans une communion d'esprit et on veut tous aller dans le même sens. Je pense que c'est ce que tu recherches

toi, Jean-Pierre, quand tu travailles des années avec Alain Poisson, Jean-Paul Chambas… Il y a une façon de se trouver dans le travail qui est plus simple, on se comprend mieux, on sait où on va. Moi je suis de la génération en dessous de celle de Jean-Pierre, j'ai moins d'expérience. Mais je peux voir qu'avec des gens comme Philippe Calvario, avec qui je travaille depuis le début, on se parle de moins en moins, on se comprend de mieux en mieux, il n'empêche que par moments on n'est pas d'accord sur la scène. Sur *Richard III* d'une durée de 3 heures et demie, il y a 20 minutes sur lesquelles on discute.
Donc mon boulot est de traduire le désir du metteur en scène, d'exprimer aussi mes propres envies et d'arriver à faire une mayonnaise qui convienne à tout le monde et où on est persuadé d'avoir fait notre boulot au même titre que les comédiens. De ne pas aller forcément dans la facilité de ce qui s'est fait mais de pousser plus loin, d'aller dans certains de nos retranchements. Le metteur en scène, avec moi à la lumière ou un autre éclairagiste, peut aussi pousser : « ça c'est un peu facile, on l'a déjà fait, essayons de gratter, essayons de trouver quelque chose… ». Tout ça pour dire que mon travail est une chose qui peut se révéler artistique parce qu'on arrive à faire quelque chose qui a de la gueule, quelque chose qui est beau à l'œil mais qui n'est que le fruit d'une collaboration.
Jean-Pierre l'a précisé et je suis 100% d'accord avec lui : le principal c'est le texte ! Le texte en théâtre ou la musique et le livret en Opéra. On part de cela, moi-même je pars de cela, le metteur en scène part de cela, tout le monde part de cela ! C'est là que réside vraiment l'œuvre artistique, après notre boulot c'est, Jean-Pierre, un mot que tu as dit et que j'aime bien pour nous, c'est un artisanat. Par exemple, tu as nommé André Diot, très respecté dans le métier parce que c'est quelqu'un qui ne la ramène pas, qui est très modeste et qui fait un travail sensationnel et donc nous avons tous pompé un jour ou l'autre ça ou ça parce qu'il le fait très bien, en se disant « je vais essayer de faire pareil ». C'est toujours dans cette notion d'artisanat et cet homme-là, André Diot, est quelqu'un de très abordable, de très modeste qui doit avoir 70 ans peut-être, et qui est vraiment dans cette idée : « Ah oui, j'ai fait ça comme ça, mais c'était facile, j'ai mis un bout de carton… », qui est dans la bricole, dans l'artisanat. Donc la notion artistique de notre travail me semble assez floue.
Dans un décor unique, c'est peut-être plus facile d'arriver à voir le travail de la lumière, et encore…J'ai fait cet été avec Patrice Chéreau le *Cosi Fan Tutte* dans le décor de Richard Peduzzi, c'est un décor qui n'attend que la lumière. Je suis arrivé, on aurait allumé une bougie, on aurait mis trois projecteurs, le décor lui-même vivait déjà. Il vivait dans la lumière du jour. À l'archevêché quand le rideau était ouvert, quand les gens arrivaient au spectacle à 20h30, alors que ma lumière ne représentait que 3% de ce qui éclairait le décor, déjà il vivait. Le décor avait une vie, et moi je n'ai fait que mettre des couches et je ne fais que mettre des couches en discutant avec Richard Peduzzi, avec Patrice Chéreau « alors où est ce qu'on va, qu'est ce qu'on cherche à faire ? »
Je trouve ça très prétentieux de réclamer un droit d'artiste concernant un travail que je considère comme un travail d'équipe. Cette idée-là me tarabuste et me semble quand même étrange.
Par contre, tu l'as soulevé Jean-Pierre Vincent, on est soumis parfois, rarement au théâtre parce qu'il y a moins d'argent, mais quand on fait des productions lyriques, à des impératifs de gestion : ce sont les administrateurs de production qui nous proposent « pour gagner telle somme, on te propose un arrangement.» Il y a des théâtres qui le font, certains Opéras le proposent. Certains comme le festival d'Aix, sincèrement d'ailleurs, et pour nous intéresser sur la suite. Il y en a d'autres qui s'y refusent pour des raisons x ou y mais nous, éclairagistes, sommes dans une espèce de position bancale, qui n'est pas la position du décorateur qui est souvent reconnu comme un artiste car il y a des précédents comme Picasso. Ce que tu me dis Jean-Pierre sur Jean Paul Chambas m'étonne car je pensais qu'il était payé en droits en tant qu'artiste. Alors là vous voyez même pour quelqu'un qui est reconnu en tant qu'artiste peintre, lorsqu'il travaille avec Jean-Pierre dans le cadre du théâtre, c'est un décorateur. Je parle peut-être sans savoir…

Jean-Pierre Vincent
Ça dépend des théâtres. Par exemple à l'Opéra de Lyon, lui était payé sur la Maison des Artistes en tant que peintre parce que ça arrangeait. Mais l'économie du théâtre ne vit quasiment que d'arrangements en ce moment en France… Les intermittents etc.

Bertrand Couderc
Le souci du droit d'auteur se pose à nous éclairagistes au moment où on aborde des productions qui sont financièrement très lourdes et là on nous demande : « combien on fait, quel est le pourcentage qu'on coupe ? ». C'est un arrangement. Alors pour nous l'intérêt, c'est d'obtenir la somme que l'on désire qui est aussi une reconnaissance de notre travail. Ma position est simple : si le décorateur a droit à un droit d'auteur, pourquoi ne pas avoir nous éclairagistes le même droit ? Ce n'est que par dépit en fait, ce n'est pas une revendication et si cette chose-là permet au métier d'éclairagiste d'être reconnu au même titre que le métier de costumier ou le métier de décorateur alors je dis oui, nous le revendiquons, mais uniquement dans ce cas là! Comme la génération qui m'a précédé, qui est cette génération des Diot, des Trottier, ces gens-là qui font encore de la lumière et toujours bien, s'est battue pour avoir son nom sur les affiches, et bien peut être que le combat de la génération d'en dessous est de demander aussi d'avoir cette reconnaissance de droit d'auteur même si je suis persuadé au plus profond de moi que c'est une revendication complètement bidon.

Véronique Bernex
On voit bien que c'est une question de reconnaissance et que parfois c'est une solution financière qui peut paraître plus avantageuse en termes de production. En effet, l'idée est de prendre une partie de votre salaire pour la transformer en droit d'auteur. Il ne s'agit donc pas tant d'une reconnaissance de la qualité d'auteur dont il est question que de la mise en place d'une solution financière avantageuse.

Bertrand Couderc
Vous êtes dans une discussion avec votre administrateur ou le chargé de production, vous essayez de tomber d'accord sur un chiffre global. Après, ce chiffre global, on le coupe. Il y a une partie qui est du salaire, qui reconnaît que vous êtes salarié et puis il y a une partie qui reconnaît que vous êtes un artiste et que vous avez des droits. Mais ce sont des soucis qui se posent à nous. Moi jamais on ne m'a proposé cela quand je travaille en compagnie et qu'on a très peu d'argent pour monter le spectacle. On est alors salarié. Les salaires sont ce qu'ils sont... C'est une facilité de production : « faisons le spectacle à tout prix, essayons de trouver un arrangement qui satisfasse les deux parties ».
Cela fait 3-4 ans que je fais de l'Opéra et cela fait 3-4 ans que cette question des droits d'auteur se pose à moi. En 10-15 ans de théâtre, on nem'a jamais demandé cela avant.

Véronique Bernex
Car les charges sociales, évidemment, sont moins importantes sur les droits d'auteur que sur les salaires.

Bertrand Couderc
Je crois que les Agessa c'est 8,5% alors que nous, salariés intermittents, si je ne dis pas de bêtises, ce n'est pas ma spécialité, je crois que c'est de l'ordre de 65% et plus.

Véronique Bernex
Frédéric Cardon vous êtes directeur de Scènes de Cirque. Comment est envisagée la question des droits d'auteur dans le cirque de création ?

Frédéric Cardon
La question des impératifs de gestion n'est pas ici une question centrale. Je crois que dans le domaine où l'on travaille qui est d'un point de vue économique fait de bouts de ficelles, de bricoles, la caractéristique principale c'est que, pour reprendre votre expression Jean-Pierre, le poète dramatique n'est vraiment pas au centre. Il n'est pas vraiment pas au centre parce qu'il n'y a pas *a priori* d'auteur au sens d'auteur d'un texte. La création est non seulement collective, mais de plus,

elle se fait en direct sur le plateau. La plupart du temps, c'est le résultat d'un travail de recherche des artistes à partir d'une trame, d'un thème ou d'un certain nombre de directions qui ont été pré-établies en commun. La notion d'auteur est beaucoup plus floue, beaucoup plus diluée. La question se pose différemment dans chaque cas et la réponse est différente à chaque fois.
Il y a aussi la question du metteur en scène, que l'on appelle parfois « regard extérieur » ou « dramaturge ». Est-il auteur au même titre que les autres artistes ? Ou est-il loin de pouvoir revendiquer ce titre lorsque son rôle est d'être un retour de perception du spectacle vers les artistes-auteurs qui sont sur le plateau ? L'écriture d'un spectacle est une problématique au centre de la création en cirque. Elle ne se passe pas forcément sur le papier. Elle est corporelle, dans l'espace, dans la discipline.
La troisième question qui me semble spécifique au cirque est celle du remplacement. C'est un secteur très physique et il arrive donc que les artistes se blessent. Si l'artiste est considéré à l'origine de la création comme coauteur et qu'il ne peut pas poursuivre, que se passe-t-il s'il est remplacé par quelqu'un de la même discipline, ou par quelqu'un qui a une autre spécialité ? De mon point de vue, si le spectacle est réellement écrit, que l'écriture dégage un sens général, le remplacement d'un artiste par un autre ne change pas l'esprit fondateur. Mais peut-être faut-il associer le nouvel arrivant à l'œuvre en le reconnaissant comme auteur et en gardant, bien entendu, la qualité d'auteur à celui qui s'en va…

Véronique Bernex
Il semble donc que dans le cirque de création les artistes interprètes soient assez fréquemment inscrits au bordereau. Il y aurait donc une reconnaissance plus large du statut d'auteur dans cette discipline ?

Frédéric Cardon
Oui, c'est même pratiquement une évidence. Je mets cela sur le compte de la générosité naturelle des artistes de cirque. Les jeunes équipes en particulier ont tendance à dire : « On fait tout ça ensemble, c'est super ! ». Donc, tout le monde est auteur : le créateur lumière, le costumier, le scénographe, le musicien, au même titre que les circassiens.
Mais dans un second temps, ces artistes ont besoin de se poser la question de savoir qui produit un travail dont la nature est réellement constitutive de l'œuvre, de la création originale. Et il y a une autre façon de poser la question qui serait légitime à l'avenir : en cas de divergence de vues, qui pourrait s'opposer à la diffusion de l'œuvre ? Pour chacun, quelle est la part de travail qui fait vraiment partie de l'œuvre en tant que création originale ?

Véronique Bernex
Le cirque de création étant une discipline relativement jeune, pensez-vous que cette reconnaissance de la qualité d'auteur marque également une volonté de faire reconnaître cette discipline comme discipline artistique à part entière ?

Frédéric Cardon
Oui, absolument. Dans les textes sur les droits d'auteur on parle simplement de "numéro" ou de "tour de cirque" et le spectacle de cirque contemporain n'est pas cité en l'espèce. Effectivement, le numéro est une œuvre et la SACD, notamment à travers des opérations comme « Numéro 9 », veut davantage faire reconnaître le numéro, le spectacle de 6-8 minutes, en tant qu'œuvre.

Véronique Bernex
Je vous remercie Frédéric Cardon. On parle donc bien de création, mais on le voit, on parle aussi de droit du travail, de gestion, de reconnaissance de certaines professions. Le droit d'auteur renvoie en effet à des notions différentes selon que l'on se place du côté du droit et plus précisément du côté du CPI (Code le propriété artistique), ou selon que l'on est soi-même auteur, membre d'une profession se voyant reconnaître la qualité d'auteur de temps à autre, ou encore entrepreneur de spectacles.

L'objet de cet atelier est précisément de mettre toutes ces notions à plat pour comprendre ce que sont les notions d'auteur et d'oeuvre de l'esprit au sens du CPI et quelle est la pratique du secteur en la matière.
Olivia Bozzoni, si un certain flou existe en la matière c'est avant tout parce que le CPI pose les règles du droit d'auteur mais ne définit pas de manière exhaustive les œuvres et les auteurs. Pourriez-vous nous présenter ces règles afin de mettre en évidence les cas ne posant pas de problème de ceux, plus litigieux, qui font que beaucoup de gens se posent des questions concernant la qualité d'auteur pour telle ou telle profession ?

Olivia Bozzoni - Docteur en droit

Avant tout, je tiens à préciser que le droit d'auteur est un droit ancien. Les premières lois datent de 1791 et 1793. Il n'en est pas moins un sujet d'actualité, on le voit aujourd'hui, surtout depuis le 22 décembre 2005 avec le projet de loi sur les droits d'auteur et les droits voisins dans la société d'information qui suscite de houleux débats notamment à propos du « peer-to-peer ».
Tout d'abord, une définition du droit d'auteur, qu'est ce que le droit d'auteur? C'est un ensemble de droits reconnus à l'auteur ou son ayant droit par la loi ou la jurisprudence sur son œuvre. Ce sont des droits reconnus sur une œuvre. On n'est pas auteur une fois pour toutes. À chaque fois il va falloir s'interroger : est ce que l'oeuvre que j'ai devant moi est susceptible d'être protégée par le droit d'auteur ou non ? C'est la première question à laquelle je vais essayer de répondre en décrivant les œuvres susceptibles d'être protégées par le droit d'auteur dans le spectacle vivant.

1. Spectacle vivant et œuvres susceptibles d'être protégées par le droit d'auteur.
Le premier point qu'il faut mettre en avant est : l'idée est-elle protégeable ?

a. L'idée ou le concept en droit d'auteur

Le législateur a posé comme principe que l'idée n'était pas protégeable. Seule la mise en forme est susceptible d'être protégée. On dit, en droit d'auteur, que l'idée est de libre parcours. Cela vise à favoriser la liberté d'expression. Une personne ne pourrait pas s'approprier un monopole sur une idée. Si j'ai l'idée de faire un ballet odorant, d'illustrer tous mes ballets par une odeur qui serait diffusée dans la salle pendant mon ballet, je ne peux prétendre avoir le monopole du ballet odorant. Le concept, l'idée n'est pas protégeable, seule la mise en forme l'est. Donc moralité de l'histoire, quand vous avez une idée, vous la gardez ! Vous attendez de l'avoir mise en forme si vous ne voulez pas vous retrouvez démunis face aux droits d'auteur.
Le deuxième principe sur lequel il faut insister, c'est que le législateur a voulu poser un certain nombre d'éléments dits « indifférents », c'est-à-dire des éléments dont il ne faut pas tenir compte pour octroyer ou non le droit d'auteur.

b. Les éléments indifférents

Le premier élément indifférent c'est le genre de l'œuvre. Qu'il s'agisse d'un genre littéraire, musical, chorégraphique, circassien ou autre, peu importe, le législateur n'a pas établi de hiérarchie entre art majeur, art mineur, premier art, septième art. Pour le législateur, les arts sont égaux et on ne doit pas s'arrêter à ce genre pour protéger ou non l'œuvre.
Le deuxième élément indifférent est le corollaire du premier, il ne faut pas tenir compte de la forme d'expression de l'œuvre. Que je m'exprime par la parole, par l'écriture, par le corps, peu importe. Il n'est pas plus noble de s'exprimer par l'écriture que par le corps.
Troisième élément indifférent, il est certainement le plus difficile à mettre de côté, quand on apprécie une œuvre : il ne faut pas tenir compte du mérite de l'œuvre ou de son auteur. Que j'ai mis 10 ans à réaliser ma chorégraphie, ou 10 minutes, que cela m'ait coûté 10 millions d'euros ou 1 euro, que le résultat soit beau ou non, peu importe ! Le législateur n'a pas à s'arrêter sur ce point, ni le juge s'il y a un litige.
De même on ne doit pas tenir compte du mérite de l'auteur. Ce n'est pas parce qu'on ne vous connaît pas qu'on ne va pas protéger votre oeuvre, inversement, Maurice Béjart peut avoir fait à un moment T, une œuvre qui ne correspond pas à la définition du droit d'auteur. Et moi, inconnue, émerger d'un seul coup avec une œuvre qui va répondre aux critères du droit d'auteur.

Et enfin on ne doit pas tenir compte de la destination de l'œuvre. Que je fasse une œuvre pour le simple plaisir des yeux, dans un but caritatif ou utilitaire, peu importe, le législateur ne s'arrête pas sur ces considérations.
Après avoir vu les éléments indifférents qui sont là pour éviter un certain arbitraire de la part du législateur ou du juge, il faut s'intéresser au critère du droit d'auteur, lequel est subjectif, à savoir l'originalité.

c. L'originalité

Alors qu'est ce que l'originalité ? Si je veux donner une définition négative, ce n'est pas le critère de la nouveauté. Cela aurait été beaucoup plus simple, c'est un critère objectif. Mais en même temps, cela aurait été un critère qui aurait limité la liberté d'expression et de création. Quelque chose déjà fait avant, n'aurait pas pu être refait d'une autre façon. Donc, on a opté, en droit d'auteur, pour le critère de l'originalité qui se définit comme l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Vous voyez bien que c'est assez subjectif, dans la mesure où une œuvre nouvelle peut ne pas être originale et une œuvre originale *a contrario* peut ne pas être nouvelle. Donc est protégeable, l'œuvre originale, celle qui porte l'empreinte de la personnalité de l'auteur. Sachant que vous n'êtes pas enfermé. Si vous commencez votre vie à écrire des pièces de théâtre très glauques, très noires, on ne va pas vous dire à 40 ans alors que vous avez envie d'aller sur un terrain plus léger : « Ah, non désolé, vous avez commencé sur une note dramatique, vous ferez toute votre vie du dramatique, vous n'avez pas le droit de faire rire les gens !». Non, c'est simplement qu'on veut voir si cela émane bien de vous. C'est le critère qui a été retenu.
Donc on considère qu'à partir du moment où il y a mise en forme, il y a une sorte de présomption d'originalité qui s'attache à cette mise en forme. Et ce n'est que s'il y un litige, que le juge en préalable au règlement du litige, devra déterminer si l'œuvre est ou non originale et donc protégée par le droit d'auteur. On distingue 2 originalités : l'originalité absolue « je ne m'inspire de rien », et l'originalité relative « je m'inspire de quelque chose ». Nous y reviendrons d'ailleurs plus tard.
Enfin, le dernier élément essentiel dans les critères de protection, c'est l'absence de formalité de protection.

d. L'absence de formalité de protection

Contrairement à l'idée reçue, il n'y a rien à faire pour protéger son œuvre. On entend souvent dire qu'il faut se rendre dans une société de gestion. Les sociétés de gestion type Sacem, SACD ne protègent pas l'œuvre, elles gèrent les droits pécuniaires sur l'œuvre. Donc vous pouvez faire un dépôt, mais il ne fera office que d'un commencement de preuve, c'est exactement la même chose si vous vous envoyez une lettre avec accusé de réception, avec le contenu de votre œuvre. Ce n'est qu'un simple commencement de preuve, parce que c'est un indice de paternité uniquement. L'antériorité n'étant pas le critère du droit d'auteur.
Enfin je veux en arriver à la liste des œuvres de l'article L.112-2 du code de la propriété intellectuelle.

e. La liste des œuvres de l'article L.112-2 du CPI et son interprétation

Cet article commence ainsi : « Sont considérées notamment comme œuvre de l'esprit au sens du présent code […] », suit une longue liste. « Sont considérées notamment comme œuvre de l'esprit […] » sous-entend « sous condition d'originalité ». Cela a paru tellement évident au législateur qu'il n'a pas jugé bon de le répéter. Déjà on a un indice, on sait que la liste n'est pas exhaustive. On retrouve dans cette liste, on l'a dit tout à l'heure, l'œuvre dramatique, l'œuvre chorégraphique, les numéros et tours de cirque, les compositions musicales avec ou sans paroles, les pantomimes. Pour ces œuvres, point de soucis. Ensuite la jurisprudence a interprété l'article L.112-2 et l'on retrouve notamment des jurisprudences sur la mise en scène. Certaines jurisprudences reconnaissent le metteur en scène comme un auteur. Mr Vincent en a parlé tout à l'heure à juste titre, il y un débat au sein des metteurs en scène mais aussi chez les juristes : est ce que le metteur en scène est un auteur ou un artiste interprète ? Est ce que le metteur en scène est protégé par les droits d'auteur ou les droits voisins du droit d'auteur (qui sont les droits des auxiliaires de la création auxquels appartiennent les artistes interprètes) ? Le débat est ouvert. Pour ma part, je prône plutôt pour les droits voisins du droit d'auteur. Je rejoins la position de Jean-Pierre Vincent, en tant que juriste sur

ce point. On a des jurisprudences sur les sons et lumières, des jurisprudences sur les numéros et tours de cirque, mais cette liste, je vous l'ai dit, n'est pas exhaustive. Donc rien n'empêcherait *a priori*, à partir du moment où il y a empreinte de la personnalité, de protéger un créateur lumière, un créateur costumes, un créateur décor, un scénographe, ou un créateur maquillage mais là le débat est ouvert. Le législateur n'a pas voulu fixer les choses, volontairement pour laisser au juge le soin d'apprécier au cas par cas si l'on est dans une situation de droit d'auteur, de droits voisins ou simplement dans une situation de salariat.
Après avoir défini l'œuvre susceptible d'être protégée par le droit d'auteur, il faut s'interroger sur la titularité du droit d'auteur.

2. Spectacle vivant et titularité du droit d'auteur
Qui peut prétendre à la qualité d'auteur sur une œuvre ?

a. L'œuvre à un seul auteur
S'il n'y a qu'un seul auteur, les choses sont relativement simple puisque le CPI précise qu' « est auteur celui sous le nom de qui l'œuvre est divulguée ». C'est une simple question de logique. Un livre apparaît avec le nom de quelqu'un sur la jaquette, il semble logique de penser que c'est cet auteur qui a réalisé ce livre. Bien sûr, c'est sauf preuve contraire. S'il apparaît qu'il y a eu usurpation de titularité de droit d'auteur, dans ce cas-là on peut rétablir la réalité.
Les choses sont beaucoup plus complexes quand on se trouve confronté à une œuvre à plusieurs auteurs.

b. Les œuvres à plusieurs auteurs
Il y a 3 types d'œuvres à plusieurs auteurs : l'œuvre de collaboration, l'œuvre composite et l'œuvre collective.
Je vais commencer par l'œuvre de collaboration puisque historiquement c'est l'oeuvre qui est apparue la première. L'exemple le plus représentatif d'œuvre de collaboration, on peut le retrouver au travers de l'exemple du ballet. Par ballet, j'entends la réunion d'un librettiste, d'un compositeur de musique, et d'un chorégraphe. Je reprends par exemple une jurisprudence dont il sera peut-être question plus tard, une célèbre affaire *Le Tricorne*. *Le Tricorne* est un ballet dont la chorégraphie est de Léonide Massine, le livret est de Martinez Sierra, et la musique de Manuel de Falla. C'est une œuvre de collaboration dans le sens où ces personnes se sont retrouvées pour partir de rien et pour arriver à quelque chose sur le thème de l'Espagne. Donc l'œuvre de collaboration, pour parler dans un langage basique, c'est « je pars de rien pour arriver à quelque chose ». Le législateur, lui, nous a précisé que « c'est une œuvre à la collaboration de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques ». Le législateur nous répond qu'une œuvre à plusieurs auteurs est une œuvre où l'on est plusieurs. On n'était guère avancé. La jurisprudence a dû affiner les critères et a posé trois critères cumulatifs pour qu'il y ait œuvre de collaboration. Déjà, on doit retrouver l'empreinte de la personnalité de tous les coauteurs dans l'œuvre. On ne met pas son voisin de palier coauteur pour lui faire plaisir, pour lui faire un petit peu d'argent de poche à la fin du mois. Non ! Un auteur est celui qui a apporté quelque chose à l'œuvre. Ensuite il faut un concert préalable à l'élaboration préalable de l'œuvre. Concert préalable au sens de concertation. L'exemple du *Tricorne* : les trois personnes se sont réunies en se disant « nous allons travailler sur le thème de l'Espagne » afin que l'un fasse une chorégraphie espagnole, l'autre fasse une musique espagnole et enfin le troisième écrive un livret qui prenne place en Espagne. Le dernier critère c'est l'inspiration commune qui se tient au long de l'œuvre, on n'attend pas le jour de la première pour voir si la musique va bien avec le livret, qui lui-même va bien avec la danse. Tout est lié et l'on se rencontre au fur et à mesure pour apporter des adaptations, même si l'un peut avoir un rôle plus important que l'autre. Dans un ballet, le chorégraphe est certainement celui qui a le rôle le plus important, le plus directif. Vous voyez, cette œuvre est bien créée dans une intimité d'inspiration. En conséquence, l'accord de tous les coauteurs est nécessaire pour exploiter l'œuvre. Ce qui veut dire qu'un seul des coauteurs peut bloquer l'exploitation du tout. Donc, il faut bien s'entendre dans ce type d'œuvres.
On peut exploiter séparément ces contributions si 3 conditions sont remplies :

Premièrement, il ne faut pas que le contrat liant les coauteurs interdise cette exploitation séparée. Deuxièmement, il faut que les contributions soient de genres différents. Si je prends l'exemple du *Tricorne*, pas de problème, on a de la danse, de l'œuvre littéraire et de l'œuvre musicale. Et enfin, il faut que l'exploitation séparée ne nuise pas à l'exploitation de l'oeuvre commune. Ce qui revient à dire qu'on ne peut pas exploiter séparément l'élément principal d'une œuvre de collaboration. Je peux éditer le livret, cela ne porte pas atteinte au ballet. Je peux faire un concert ou un disque de la musique de ballet, cela ne porte pas atteinte au ballet. En revanche, je ne peux pas présenter la danse seule car c'est l'élément principal du ballet. Un ballet sans danse, ça n'est plus un ballet. Donc le chorégraphe est celui qui serait lésé en cas de mésentente des coauteurs, parce qu'il ne pourrait plus exploiter séparément sa chorégraphie. Sa chorégraphie est intimement liée à la musique et au livret.
Ensuite, on a le deuxième type d'œuvre qui est apparue et c'est celui qu'on voit le plus actuellement, c'est l'œuvre composite.

Véronique Bernex
Avant de continuer sur l'œuvre composite, j'aimerais demander à Frédéric Cardon si les spectacles de cirque de création n'illustrent pas, précisément, cette notion d'œuvre de collaboration ?

Frédéric Cardon
Effectivement, les créations sur lesquelles on travaille sont en général des œuvres de collaboration. Elles le sont à double titre, d'abord parce qu'il y a souvent plusieurs artistes de cirque (il peut y avoir aussi des solos) et ensuite parce qu'elles nécessitent l'intervention d'artistes d'autres disciplines (des musiciens, des vidéastes, des écrivains…). Dans le cirque contemporain l'œuvre de collaboration est l'option par excellence tandis que dans le cirque traditionnel, il s'agit plutôt d'œuvres composites.

Véronique Bernex
Olivia Bozzoni parlait d'œuvre qui devait refléter l'empreinte de la personnalité de tous les coauteurs, de la nécessaire concertation des différents auteurs, de l'inspiration commune tout au long de la création…

Frédéric Cardon
On retrouve ces trois caractéristiques presque toujours.

Véronique Bernex
Pourriez-vous préciser un peu le travail des artistes interprètes justement. Dans les spectacles de cirque de création ils sont souvent considérés comme auteurs, mais en quoi consiste leur intervention ?

Frédéric Cardon
En fait, il y a plusieurs cas. Il existe effectivement des spectacles de cirque contemporain construits à partir de numéros, préexistants ou du moins dans le fonds de chacun des artistes. Ça arrive, je pense notamment à certains spectacles de fin d'études de l'école de Châlon, où les étudiants ont travaillé certains de leurs numéros dans leur scolarité et où le spectacle peut être construit dans certains cas à partir de ces numéros bien qu'il gardent tout de même la caractéristique du cirque contemporain. Les artistes interprètes et auteurs du même coup sont présents sur le plateau d'un bout à l'autre et interviennent. Il y a des actions réciproques avec les autres. Ce n'est pas un déroulé de numéros, à proprement parler. Donc ça reste quand même en général des œuvres de collaboration. Pour parler un petit peu du processus de création, c'est ce que je disais tout à l'heure, l'ensemble des protagonistes, des créateurs circassiens, musiciens, scénographes, costumiers etc. partent effectivement sur une inspiration commune qu'ils gardent tout au long de la création et écrivent le spectacle sur un temps assez long et en direct sur le plateau ou sur la piste.

Effectivement, concertation, empreinte de tous les auteurs et inspiration commune, les trois caractéristiques se retrouvent clairement.

Véronique Bernex
Vous disiez tout à l'heure qu'un seul des coauteurs pouvait bloquer l'exploitation du tout. On se pose alors la question : Est ce qu'un artiste interprète, un circassien par exemple, pourrait le faire ?

Frédéric Cardon
Je travaille beaucoup sur des trios, des solos ou des duos. Même dans le cas d'un trio, on imagine mal qu'un des artistes, qui est en même temps coauteur, puisse ne plus être là. Le spectacle n'existerait plus, ou disons qu'il n'aurait plus de légitimité. Sur des productions beaucoup plus importantes, on traite cela au coup par coup. Un artiste qui s'en va, jugeant par exemple que le résultat n'est pas conforme à l'esprit dans lequel le projet a été conçu, peut-il s'opposer à la diffusion du spectacle ? Je n'ai jamais encore été confronté à une situation de ce genre, mais en théorie le problème peut se poser.

Véronique Bernex
Il me semble que vous attirez quand même l'attention de vos artistes sur cette question.

Frédéric Cardon
Oui, la question se pose quand il y a un remplacement…
Si un trapéziste est remplacé par un cordeliste, par exemple, est- ce le même spectacle ? C'est un petit peu mon point de vue : si le spectacle est réellement écrit, que l'écriture dégage un sens général, le remplacement d'un artiste par un autre ne change pas l'esprit fondateur et ça reste possible. Mais peut-être faut-il associer le nouvel arrivant à l'œuvre en le reconnaissant comme auteur et en gardant, bien entendu, la qualité d'auteur à celui qui s'en va. On peut imaginer que des conflits puissent surgir à ce propos, mais je vous dis pour l'instant, je n'ai pas eu vent de ce genre de choses.

Véronique Bernex
Vous parliez de la générosité dans le milieu du cirque, mais c'est vrai que d'un point de vue juridique, la qualification d'œuvre de collaboration et la reconnaissance de chacun comme coauteurs du spectacle a des conséquences qu'il ne faut pas négliger.

Frédéric Cardon
Oui, il y a des questions de solidarité et de liens personnels qui se jouent. Ce ne sont pas des gens qui sont embauchés au cours d'un casting. Ce sont des artistes qui construisent les choses ensemble, donc ça crée un lien très fort entre eux qui probablement aide beaucoup à résoudre ce genre de choses.

Véronique Bernex
Revenons maintenant à la présentation des œuvres à plusieurs auteurs. Après l'œuvre de collaboration, pourriez-vous nous présenter l'œuvre composite ?

Olivia Bozzoni
Si on veut définir basiquement l'œuvre composite, c'est « faire du neuf avec du vieux ». Une œuvre composite est une œuvre seconde à laquelle est incorporée une œuvre préexistante, sans la collaboration de l'auteur de cette œuvre préexistante.
Il existe deux types d'œuvres composites :

- Soit la juxtaposition, vous juxtaposez une chorégraphie sur une musique préexistante. *Carmen* de Roland Petit, sur une musique de Bizet ; *le Boléro*, chorégraphie de Maurice Béjart sur une musique de Ravel. La musique n'est absolument pas transformée, c'est une juxtaposition.

- Soit l'adaptation, par exemple, faire du conte *Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll, un ballet, une œuvre chorégraphique. Là, il y a eu transformation, puisque le but du chorégraphe ne va pas être de faire lire à ses danseurs pendant 2h30 le conte *Alice aux pays des merveilles*. On se trouve donc dans un mécanisme de transformation de l'œuvre.

Il y a deux hypothèses dans l'œuvre composite : soit l'œuvre préexistante est tombée dans le domaine public, auquel cas on fait une œuvre composite au moindre coût, puisqu'il n'y a ni autorisation à demander à l'auteur de l'œuvre préexistante ou à son ayant droit pour représenter ou reproduire l'œuvre, ni rémunération à verser. Mais subsiste toujours le droit moral dont il va être question très prochainement. Soit l'œuvre préexistante n'est pas tombée dans le domaine public, auquel cas il faut demander une autorisation à l'auteur ou à son ayant droit pour représenter ou reproduire son œuvre. Il faut lui verser une rémunération qui sera proportionnelle à l'exploitation de l'œuvre et il faudra toujours respecter le droit moral.

C'est ce deuxième type d'œuvres que l'on rencontre le plus souvent actuellement puisque les théâtres n'ont pas nécessairement les moyens maintenant d'engager un compositeur de musique exprès pour l'œuvre, un librettiste ou un chorégraphe. On fait du neuf en reprenant des choses déjà existantes, ce qui engendre des frais beaucoup moins importants.

Le troisième type d'œuvre est un peu l'Ovni du CPI, les juristes ne l'aiment pas trop puisqu'on se rapproche un peu du copyright à l'américaine. C'est une oeuvre dans laquelle les contributions des divers auteurs se fondent, et à la fin celui qui a coordonné, catalysé le projet, va récupérer les droits sur l'œuvre. Donc on a un mécanisme dans lequel une personne morale peut devenir titulaire des droits d'auteur, mais n'est pas auteur. C'est par exemple le cas du dictionnaire. On s'est interrogé pendant un temps, dans la doctrine, quant à savoir si on ne pouvait pas retrouver cette notion d'œuvre collective dans le cirque traditionnel avec une personne qui va rassembler des numéros épars. En revanche, il est évident que dans le cirque de création, on est dans le cadre même de l'œuvre de collaboration, comme en a parlé Mr Cardon.

Après vous avoir présenté qui est l'auteur, quelle est l'oeuvre qui est susceptible d'être protégée, je voudrais vous dire comment est protégée l'œuvre.

3. Spectacle vivant et protection de l'oeuvre

Le droit de la propriété littéraire et artistique pose deux types de droits : les droits moraux d'une part, les droits pécuniaires d'autre part.

a. Les droits moraux

Les droits moraux sont soumis à un régime juridique précis. Ils sont attachés à la personne de l'auteur, en conséquence ils sont inaliénables, cela veut dire qu'on ne peut pas prêter, donner, céder son droit moral. Le droit moral est imprescriptible, c'est-à-dire qu'il ne se perd pas par le non-usage. Le droit moral est transmissible à cause de mort et enfin et surtout c'est la caractéristique des pays de droit d'auteur, le droit moral est perpétuel. Donc, le droit moral de Molière est toujours en vigueur.

Ensuite, il y a 4 composantes au droit moral.

La première composante est le droit de divulgation. C'est un droit qui permet à l'auteur de choisir quand et comment il portera son œuvre à la connaissance du public. Il ne pose pas de problème particulier, donc je ne vais pas m'étendre.

Ensuite nous avons le droit de paternité, qui est le droit pour l'auteur d'apposer son nom sur l'œuvre ou au contraire de préférer l'anonymat ou encore d'opter pour un pseudonyme. Je précise tout de suite qu'un auteur qui a un pseudonyme, ou qui aura préféré l'anonymat, continuera à donner ses autorisations, continuera à percevoir ses rémunérations, simplement une personne fera écran entre le public et lui. Cette personne écran, l'éditeur en matière de livres, ne devra pas divulguer la véritable identité de l'auteur.

Ensuite nous avons le droit au respect qui protège l'auteur contre toute défiguration ou dénaturation de son œuvre. C'est un droit très difficile à appréhender, et je pense qu'il en sera question lorsqu'on étudiera la jurisprudence tout à l'heure parce que tout dépend de la conception qu'a l'auteur de son œuvre. Samuel Beckett, par exemple, a une conception stricte de ce qu'est son œuvre. Les

didascalies sont extrêmement précises et il est quasi impossible de bouger quoique ce soit. Tout dépend des auteurs.
Enfin, on a le droit de retrait ou de repentir. Droit de retrait : « je ne veux plus voir mon œuvre », droit de repentir : « je veux modifier mon œuvre ». Ce droit est strictement encadré dans la mesure où on ne veut pas qu'il soit utilisé à des fins pécuniaires. Si un auteur souhaite retirer ou modifier son œuvre, il doit préalablement indemniser son cocontractant du manque à gagner subi par ce retrait ou ce repentir. Si l'auteur décide de revenir sur ce retrait ou ce repentir, il devra représenter son œuvre, à son cocontractant d'origine aux conditions financières d'origine. Voilà pour les droits moraux.
Pour terminer, les droits pécuniaires.

b. Les droits pécuniaires

Ce qui caractérise les droits pécuniaires, c'est leur caractère temporaire. Les droits pécuniaires ont une durée qui court la vie de l'auteur, plus soixante-dix ans à compter du 1er janvier qui suit l'année civile de la mort de l'auteur. Au-delà de ces 70 ans post mortem, on dit que l'œuvre tombe dans le domaine public donc elle est librement utilisable, sans autorisation, sans rémunération, mais subsiste toujours le droit moral.
Deux types de droit pécuniaires nous intéresse aujourd'hui, vu le thème : le droit de reproduction, qui est un droit relatif à la fixation matérielle de l'œuvre et le droit de représentation, qui est un droit relatif à la communication de l'œuvre publique. Dès lors que je souhaite reproduire ou représenter une œuvre protégée, il me faudra l'autorisation de l'auteur ou de son ayant droit, et en général il faudra lui verser une rémunération.
Il existe un certain nombre d'exceptions aux droits pécuniaires. Exception veut dire, cas dans lesquels, alors même que l'œuvre est encore protégée, je n'ai ni autorisation à demander, ni rémunération à verser. Alors je vous vois déjà venir : « c'est bien, on va pouvoir faire des choses gratuitement sans autorisation ». Vous allez voir que vu le nombre de conditions cumulatives à respecter, vous allez très vite déchanter.
La première exception qui est une exception au droit de représentation, est dite exception du cercle de famille. Pour qu'elle joue, il faut que l'œuvre ait été divulguée, que la représentation soit gratuite, que la représentation soit privée (cela ne veut pas dire dans un lieu privé, mais il faut montrer patte blanche pour entrer dans le lieu de représentation, une invitation, une carte d'étudiant, une carte d'appartenance à une fédération etc.) mais surtout il faut que la représentation ait lieu au sein du cercle de famille, le cercle de famille s'entendant de la famille proche et des amis très proches. Voilà pour la première exception qui est plus que restrictive : à moins de faire un numéro de cirque le soir de Noël, interprété par vos petits neveux devant les yeux ébahis de leurs parents, vous ne pourrez pas faire jouer l'exception de cercle de famille.
Deuxième exception, c'est l'exception de copie privée. Je ne vais pas m'étendre très longtemps. Il faut juste savoir que la copie privée est autorisée à condition que la copie soit effectuée par un copiste qui l'utilise à des fins strictement personnelles et non à une utilisation collective. J'achète un disque, je le copie pour l'écouter dans mes 25 appartements parisiens, j'ai le droit. J'achète un disque pour faire 25 copies et les distribuer à 25 amis, je suis coupable de contrefaçon. Voilà pour la copie privée.
Ensuite il y a la courte citation qui peut être intéressante dans le domaine du spectacle vivant. C'est le fait de reprendre un petit morceau d'une œuvre préexistante pour l'incorporer dans votre propre œuvre. Là encore il faut plusieurs conditions. Il faut que l'œuvre ait été divulguée, il faut indiquer le nom de l'auteur, la source de la citation, que la citation réponde à un but critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information…, le critère d'information laisse quand même la porte ouverte à beaucoup de choses et enfin que la citation soit courte. Le législateur n'a pas défini ce qui était court ou pas court, tout est relatif à l'œuvre que l'on a devant les yeux. C'est en cas de conflit que le juge devra se déterminer : est ce que la citation était courte ? Est ce que sans la citation l'œuvre d'origine conserve encore une consistance ? Est ce que sans la citation, il y a encore empreinte de la personnalité dans l'œuvre seconde ? C'est une appréciation au cas par cas, d'où une certaine subjectivité dans cette appréciation.

Véronique Bernex
Cette exception n'est-elle pas plus reconnue dans le domaine de l'écrit que dans le domaine du spectacle ?

Olivia Bozzoni
On la reconnaît plus dans le domaine de l'écrit mais on s'interroge actuellement de plus en plus, quant à savoir si elle ne peut pas jouer en matière de représentation et le seul échec pourrait être l'indication de la source et du nom de l'auteur. Est-ce que l'identification dans le programme suffirait à matérialiser ? Sachant que le public n'est pas spécialement averti, il ne se rendra peut-être pas compte que c'est un clin d'œil à autre chose.
Enfin, la dernière exception sur laquelle je voulais m'arrêter c'est la caricature. La caricature est autorisée à deux conditions. Tout d'abord, que l'œuvre ait été divulguée et ensuite, qu'il y ait un respect des lois du genre. Le respect des lois du genre veut dire faire rire sans intention de nuire. Tout dépend de la susceptibilité de l'auteur qui va être caricaturé. Quand Thierry Le Luron a caricaturé la chanson de Charles Trenet *Douce France* en *Douce Transe*, ça ne l'a pas fait rire du tout, il a agi et obtenu gain de cause. On a dit : « ce n'est pas une caricature ». Quand Thierry Le Luron avait caricaturé *L'important c'est la rose*, ça n'a pas posé de souci à Bécaud, on est resté dans le cadre de la caricature. Voilà pour les exceptions, si vous ne rentrez pas dans ces exceptions, il vous faut une autorisation au titre du droit de représentation ou du droit de reproduction, mais la question des contrats sera abordée en fin de matinée et surtout cet après-midi avec les représentants des sociétés d'auteur. Je laisse la parole…

Véronique Bernex
Merci pour toutes ces précisions.
On voit bien que le CPI reste ouvert à la possibilité de qualifier d'œuvre de l'esprit des créations autres que celles prévues dans le code. Ceci permet une prise en compte des évolutions de l'acte de création, ceci explique aussi que beaucoup de questions restent en suspend. *In fine*, en cas de litige, c'est aux tribunaux de décider de la qualité ou non d'œuvre de l'esprit et d'auteur Maître Halberthal, pourriez-vous nous apporter quelques précisions sur la qualité d'œuvre et d'auteur au travers des jurisprudences rendues par les tribunaux dans le domaine qui nous concerne, c'est-à-dire dans le domaine du spectacle vivant ?

Maître Yaël Halberthal - avocate au barreau de Paris
Par analogie, il me semble intéressant de présenter les évolutions de la jurisprudence dans le domaine de la photographie et ensuite j'aborderai les décisions qui ont été rendues concernant les mises en scène.
Auparavant, de très nombreuses photographies étaient protégées à condition qu'elles aient un caractère « artistique ou documentaire », ce qui donnait lieu à de nombreuses controverses, et surtout ce qui ne respectait pas la loi, puisque Olivia Bozzoni vous a expliqué qu'on ne doit pas tenir compte du mérite, ce qui est un petit peu normal parce que ce serait extrêmement subjectif et très compliqué.
Pour palier ce problème, en 1985 on est revenu à une vision beaucoup plus conforme au droit d'auteur qui était celle selon laquelle n'étaient protégées que les photographies qui avaient un caractère original, c'est-à-dire qui reflétaient l'empreinte de la personnalité de leur auteur.
Comment ça se traduit dans les faits ? Vous allez voir que c'est extrêmement complexe et ce qui est intéressant c'est que l'on retrouve toutes les questions que « nos professionnels » et non pas les juristes (!), se sont posés tout à l'heure.
L'originalité peut être liée au choix par le photographe de la mise en scène de l'objet de la photographie, du cadrage, de l'éclairage, de l'angle de prise de vue. Les juges décident que c'est au photographe de prouver qu'il a eu un rôle déterminant dans la réalisation des clichés. Pour l'illustrer, nous avons une décision de la Cour d'Appel assez récente, qui date de 2000 (CA Paris

26.09.2000) qui a décidé de se baser sur un faisceaux d'indices. Regardons le cas d'espèce : le photographe qui se plaint de ne pas avoir la qualité d'auteur donne des indications sur la réalité de son travail. La Cour d'Appel décide que le faisceau d'indices est constitué, je cite :« du choix délibéré de l'éclairage, de l'objectif, des filtres, du cadrage, temps de pose, contrastes et reliefs, meilleure présentation des objets […] ». Tous ces éléments révèlent la personnalité du photographe qui transparaît dans les clichés. À partir du moment où la Cour d'Appel retient l'existence de ces éléments, elle décide que les photographies sont donc originales et protégées par le droit d'auteur.
A contrario, les photographies d'une extrême banalité ne sont pas protégées. Mais là encore, il est vrai que c'est une appréciation qu'on appelle *in concreto*, c'est-à-dire que les juges décident au cas par cas. Par exemple nous avons une affaire assez intéressante (Tribunal de Grande Instance Paris 07.01.2003) : il s'agissait de photographies d'œuvres d'art destinées à un catalogue. Les juges n'ont pas retenu l'originalité car « le photographe s'était limité à développer un savoir-faire technique fut-il de grande qualité ». On va retrouver un débat sur l'apport purement technique. On rejoint ici un peu ce que disaient Bertrand Couderc et Jean-Pierre Vincent : fut-il de très grande qualité, est-ce que cet apport technique va être un apport créatif ou non ?
Dans le même sens, on a également une décision de la Cour d'Appel (Cour d'Appel de Bordeaux 29.04.1997) qui a refusé la qualité d'auteur au motif que « le photographe n'avait fait aucune recherche esthétique de composition ». C'était un cas où le choix de la prise de vue et de l'éclairage obéissait à des impératifs techniques, un petit peu comme je vous l'expliquais tout à l'heure, le fait de photographier des œuvres d'art destinées à un catalogue.
Dernière illustration assez parlante en matière de photographie : les photographies de plateau au cinéma. Pendant assez longtemps elles n'étaient pas protégées parce qu'on considérait qu'elles répondaient uniquement à des impératifs techniques, que le photographe de plateau ne faisait que photographier les scènes mises en scène par le réalisateur.
En revanche, une décision assez récente (Cour d'Appel de Paris, 09.03.1999) décide au contraire, qu' à condition de répondre au critère d'originalité, ces photographies de plateau sont protégées. Nous avons donc une décision qui est la suivante : le photographe salarié, et on reviendra sur la notion de salariat un peu plus tard, est seul responsable de la qualité de ses photographies, libre de ses choix techniques. La Cour d'Appel nous donne la liste de ses choix techniques (objectif, pellicule, éclairage, temps d'exposition) et artistiques (cadrages, composition de l'image, lumière et rapports de couleurs, choix d'une expression et/ou d'un mouvement), ce qui lui permet d'inventer seul outre l'angle et l'instant, la lumière dont il a besoin pour sa photographie. Pour la Cour d'Appel, la réunion de tous ces éléments va emporter le caractère original et donc empreinte de la personnalité du photographe.

Véronique Bernex
L'exemple de la photographie est effectivement intéressant car cela met en évidence un certain nombre de critères, qui peuvent être retenus par les juges et appliqués après à d'autres secteurs de la création.

Maître Yaël Halberthal
Absolument.

Véronique Bernex
Pourriez-vous nous parler des jurisprudences en matière de mise en scène ? Nous pourrons ainsi illustrer ces différents cas avec la vision qu'en a Jean-Pierre Vincent.

Maître Yaël Halberthal
Encore une fois nous traitons ici des œuvres qui ne sont pas des œuvres évidentes, des œuvres premières. Tout à l'heure nous avons expliqué qu'une peinture, une sculpture, même l'œuvre dramatique, un écrit, un roman, ne posent pas de problème ; il est très rare que l'oeuvre ne soit pas originale sauf s'il s'agit peut-être d'un catalogue ou d'un manuel d'utilisation. Ici, nous nous

interrogeons sur des cas où les œuvres sont, d'une certaine façon, un peu plus difficiles à saisir et font l'objet de débats afin de savoir si elles sont protégées ou non.
Qu'en est-il de la mise en scène ? Est-ce que le metteur en scène, pour les tribunaux, pour la jurisprudence, est un auteur bénéficiant de la protection du statut d'auteur à ce titre ?
La jurisprudence en matière de mise en scène a évolué selon deux périodes.

1- La première période est une phase au cours de laquelle les juges ont été extrêmement réservés pour reconnaître au metteur en scène la qualité d'auteur, pour une raison qui rejoint finalement l'argumentation de messieurs Jean-Pierre Vincent et Bertrand Couderc, si ce n'est que l'évolution dont je vous parle date de 1958. Les juges ont considéré jusqu'en 1965 voire 1970 que le metteur en scène est « un meneur de jeu », qu'il est « prisonnier de l'action et des indications données par les auteurs », et qu'« il n'a pas la plénitude de sa création » (je cite, bien entendu!). C'est une décision de 1958 (Paris, 05.02.1958). Par conséquent les juges l'ont classé, à cette époque, soit dans le camp des interprètes (il l'assimile au chef d'orchestre), soit dans celui des exécutants (c'est-à-dire des gens qui suivent les indications du véritable auteur). On avait donc ces 2 possibilités. Dans le camp des exécutants, les juges constataient que le metteur en scène était le « serviteur de l'œuvre dramatique » et ne pouvait faire œuvre originale car il suivait les indications de l'auteur.
C'est une façon beaucoup plus poussée de dire ce qu'a dit Jean-Pierre Vincent, puisqu'il nous disait que quelque part le metteur en scène est dépendant d'une œuvre principale.

Véronique Bernex
Qu'en pensez-vous Jean-Pierre Vincent ?

Jean-Pierre Vincent
Les metteurs en scène respectent plus ou moins les didascalies (les descriptions visuelles ou auditives de l'auteur). Moi je suis plutôt un «respecteur » de didascalies, encore que…Respecter une didascalie, qu'est-ce que ça veut dire ? C'est la comprendre, puis lui trouver une solution visuelle, c'est lui trouver une solution rythmique. On voit beaucoup de spectacles où les metteurs en scène, tout en faisant une mise en scène respectueuse de l'esprit de l'œuvre, s'éloignent complètement de la lettre des didascalies sans les réaliser mécaniquement.

Maître Yaël Halberthal
Je pense, parce qu'à partir des années 70, on va avoir vraiment une mise en avant des metteurs en scène. Il me semble qu'il y a une évolution de ce côté-là, c'est vraiment l'ère des metteurs en scène.
Je vais revenir sur la première période et illustrer ce que je viens de dire par quelques jurisprudences phares.
On a l'affaire de la mise en scène de l'opérette *La belle de Cadix* par Poggi. (1956, 1958, 1963). Poggi après avoir fait la mise en scène de cette opérette s'est rendu compte qu'elle était représentée dans un autre théâtre par un autre metteur en scène qui avait exactement reproduit sa mise en scène. Poggi fait une action en contrefaçon. On a une décision dans la lignée de ce que je viens de vous dire, où les juges sont extrêmement frileux pour reconnaître le caractère d'auteur au metteur en scène. Les juges vont, dans un premier temps, faire une distinction entre les « grands spectacles : féeries ou pièces à grands spectacles dans lesquels l'apport de la mise en scène modifie profondément une pièce au point d'amenuiser considérablement l'importance du texte et même de la musique » et les opérettes, opéras, pièces dramatiques, dans lesquelles « le metteur en scène n'a pas la plénitude de la création, étant prisonnier de l'action et des indications données par les auteurs ». Pour la première catégorie de spectacles, les juges vont reconnaître au metteur en scène la qualité d'auteur à partir du moment où il y a primauté de la mise en scène sur le texte et la musique. Pour la deuxième catégorie, le metteur en scène n'a pas la qualité d'auteur.
Il y a donc une distinction entre les œuvres où la mise en scène est extrêmement prépondérante et les autres.
On a une jurisprudence dans une affaire de sons et lumières qui concerne le Château de Chambord en 1965. La Cour d'Appel considère que le metteur en scène d'un spectacle sons et lumières mérite

la qualité d'auteur car « l'élément lumière étant prépondérant, le rôle du metteur en scène est susceptible d'être considéré comme celui d'un créateur d'une des parties essentielles de ladite œuvre, sans laquelle la représentation de celle-ci ne se concevrait pas ». C'est comme si, à ce moment-là, les juges faisaient une distinction entre la création principale et une création accessoire. À titre personnel, je pense qu'Olivia Bozzoni ne me contredira pas, je trouve cela un peu étonnant, puisqu'on peut très bien être auteur à part entière d'une œuvre accessoire. La qualité d'auteur n'a pas de rapport entre le fait que l'œuvre soit très importante ou peu importante. Mais à ce moment-là, les juges ne détachent pas la mise en scène de l'œuvre principale et font cette distinction pour savoir si la mise en scène est protégée ou pas.

2- A partir des années 68-70 commence la seconde période. Il va y avoir une véritable évolution qui va aboutir à la situation telle qu'elle est aujourd'hui. Aujourd'hui, incontestablement, la mise en scène est protégée à la condition qu'elle soit originale. La mise en scène de manière autonome, en tant que telle, indépendamment de l'œuvre dramatique qu'elle va soutenir ou servir, indépendamment de l'œuvre musicale, du ballet etc., est protégée.
On a une affaire Raymond Rouleau qui concerne les décors et la mise en scène de l'Opéra *Carmen*. Les décors et la mise en scène avaient été réutilisés lors de tournées sans autorisation ni rémunération du metteur en scène. Ça se passe dans les années 68 . Il s'agit d'un premier pas dans le sens de l'autonomisation du travail du metteur en scène comme œuvre puisque cette fois le metteur en scène est considéré comme l'auteur à part entière de sa mise en scène. Malheureusement cette position n'est pas motivée.
Il y a surtout l'affaire Darnel en 1971 qui est une affaire emblématique et dont tous les juges vont se servir ultérieurement. Pour la Cour d'Appel, « … la mise en scène d'un spectacle bénéficie de la protection de la loi dès lors que le metteur en scène, tout en respectant les annotations de l'auteur du livret (d'une œuvre lyrique), et en se soumettant à l'interprétation par le chef d'orchestre de la partition musicale, fait œuvre originale dans les instructions qu'il donne notamment sur la composition des divers tableaux, la nature des décors, le choix et l'emplacement des accessoires et également sur l'entrée, la sortie et le comportement des interprètes ainsi que sur le son et le rythme des paroles qu'ils ont à prononcer …; que le livret comporte de très nombreuses annotations concernant le décor, les accessoires et les jeux de scène qui révèlent la personnalité du metteur en scène et l'originalité des moyens employés par lui pour exprimer visuellement la pensée de l'auteur de l'œuvre ».
Véritablement, on voit que les juges ont qualifié, ont fondé, ont donné de nombreuses précisions sur l'apport original que fait le metteur en scène.

Jean-Pierre Vincent
Une question : Protégée de quoi? Considérée en tant qu'œuvre et protégée de quoi?

Maître Yaël Halberthal
En l'espèce, il s'agissait d'une affaire qui concernait l'Opéra bouffe *Bataclan.* L'Opéra devait être repris sur une autre scène, dans le cadre d'une autre représentation sans l'autorisation du metteur en scène principal. Le fait d'être auteur permet d'avoir un monopôle d'exploitation, c'est-à-dire de poser des conditions à l'exploitation de l'œuvre, d'en recueillir la rémunération. Sans autorisation du metteur en scène, la mise en scène ne peut pas être reprise.

Jean-Pierre Vincent
Oui, comme je le disais, nous n'avons pas d'autres mots qu'auteur pour éviter le plagiat.

Maître Yaël Halberthal
C'est ça.

Jean-Pierre Vincent
Or, il peut y avoir plagiat d'une œuvre, que ce soit un tableau, une photo, un poème, un numéro de cirque etc. Mais il peut y avoir aussi plagiat d'une mise en scène. Mais c'est évidemment toujours pour des raisons pécuniaires. Le petit entrepreneur d'opérette, il refait la mise en scène en catimini et puis il ne réemploie pas le gars qui a inventé l'épatante mise en scène de *Bataclan* !

Maître Yaël Halberthal
Dans l'affaire Darnel, on voulait changer un interprète…

Jean-Pierre Vincent
Ah oui, « parce que Madame machin, je ne l'aime pas »…

Maître Yaël Halberthal
Voilà et le metteur en scène s'y opposait…
Le metteur en scène a saisi le tribunal, en disant : « je suis auteur de la mise en scène, vous ne pouvez pas réutiliser cette mise en scène sans mon accord.»

Jean-Pierre Vincent
C'est normal !

Maître Yaël Halberthal
C'est normal, oui, mais si les juges avaient considéré qu'il n'était pas auteur, il n'aurait pas pu s'opposer à la reprise de la mise en scène sans son accord. C'est là qu'est l'enjeu sur le fait d'avoir ou non la qualité d'auteur.

Véronique Bernex
Nous en parlions tout à l'heure. Au delà de la reconnaissance d'un droit d'auteur, il y a aussi le fait de pouvoir protéger un travail.

Jean-Pierre Vincent
Vous dîtes vous-même « protéger un travail ». C'est le travail qui est protégé. Et de même, il ne faut pas confondre le plagiat pur et simple pour des raisons évidemment toujours intéressées, avec ce dont parlait très finement Bertrand, qui est l'emprunt de détails, qui sont de la nature de la progression d'un art. Est-ce que tous les impressionnistes doivent quelque chose à Cézanne ? Est-ce que tous les pointillistes doivent quelque chose à Seurat ? Il y a un moment où quelqu'un fait un trou dans l'histoire de l'art, et où d'autres emploient la nouvelle manière parce qu'elle détruit l'ancien système artistique qui était essoufflé, qui était mort. Ça c'est la progression normale de tout art.
Mon ami Chambas, par exemple, a eu un problème avec un photographe. Chambas est un peintre qui peint des choses réelles, c'est la nouvelle figuration. Comme il s'inspire beaucoup des corridas, il a emprunté des photos à un grand photographe arlésien et il les a reproduites, repeintes etc. Et là, il a eu un procès, qu'il a fatalement perdu. C'est normal, c'est du plagiat. Alors on peut toujours argumenter sur l'originalité de ce plagiat, mais là il y a plagiat. Comme je le disais, c'est toujours le moment de la reproductibilité, le moment de la reproduction qui pose problème. Où l'on reproduit, il y a un droit de reproduction. Mais ne l'appelons pas forcément du nom de droit d'auteur!

Véronique Bernex
C'est tout le problème actuel. Pour l'instant c'est le droit d'auteur qui protège du plagiat. Si on bénéficie d'une protection sur son travail au titre du droit d'auteur, ça veut dire qu'on doit autoriser son exploitation et qu'on touche aussi une rémunération pour cette exploitation.

Maître Yaël Halberthal
Ça rejoint la notion des droits voisins éventuellement.

Jean-Pierre Vincent
Imaginons la place d'un acteur, d'un groupe d'acteurs qui joue un spectacle tous les soirs. Qui est l'auteur de ce spectacle tous les soirs? On peut se passer de tout au théâtre sauf d'acteurs. Même d'auteurs, on peut se passer.

Maître Yaël Halberthal
Et pourtant les acteurs n'ont pas de droit d'auteur. Ils ont ce qu'on appelle un droit voisin.

Jean-Pierre Vincent
Si toutes les professions du staff de préparation d'un spectacle peuvent être qualifiées d'auteurs, alors je ne vois pas pourquoi les acteurs ne seraient pas qualifiés d'auteurs ! On en finit plus ! Que chacun soit bien payé pour le travail qu'il fait ! Et il n'y aura plus de problèmes, on ne se posera plus la question !

Véronique Bernex
Terminons sur la position des juges sur la question de savoir si une création présente, ou non, les conditions d'originalité.

Maître Yaël Halberthal
On a une décision qui concerne les éclairages (Cassation civile 1992). La protection est accordée à « la composition de jeux et lumières destinés à révéler et à souligner les formes de la Tour Eiffel ce qui constitue une création visuelle originale » et donc une œuvre de l'esprit. Ce qui veut dire que si vous photographiez les éclairages de la Tour Eiffel, évidemment vous pouvez le faire pour vous, mais vous ne pouvez pas reproduire ces photographies dans un ouvrage, vous ne pouvez pas en faire des cartes postales, vous ne pouvez pas en faire un fonds de spectacle sans avoir l'autorisation des auteurs de ces éclairages. C'est quand même assez intéressant.
En revanche, concernant un réalisateur de documentaires ou reportages, la Cour de Cassation (Cassation Civile 1989) a considéré que « si on admet que la personnalité du réalisateur se manifeste dans la composition de l'œuvre et l'enchaînement des évènements, le technicien qui se contente de filmer un événement qui se déroule sous ses yeux ne peut prétendre faire oeuvre originale puisqu'il se livre à une banale prestation de service technique ».
Vous voyez finalement que chaque cas est différent et que l'appréciation faite par les juges est quand même très variable, très floue. Parce que là on nous dit que le technicien s'est contenté de filmer devant ses yeux, alors que pour un photographe de plateau c'est différent. Alors c'est vrai qu'il y a peut-être une empreinte beaucoup plus importante, mais on aurait pu là aussi suivre un peu le même raisonnement.

Véronique Bernex
Bertrand Couderc, selon les situations, selon les metteurs en scène avec lesquels vous travaillez, la lumière d'un spectacle peut-elle être une oeuvre artistique ?

Bertrand Couderc
Il y a presque autant de cas que de metteurs en scène. J'irais plus loin, on peut bosser avec le même metteur en scène sur des projets totalement différents et avoir des approches différentes.
J'ai fait un spectacle à Nanterre avec Jacques Rebotier. Ils étaient deux comédiens : Océane Mozas et Eric Frey. Ils étaient assis sur des chaises. L'idée de Rebotier, de ce metteur en scène qui avait écrit le texte, qui compose, qui est une sorte de metteur en scène-musicien-auteur, était qu'ils ne bougeraient pas. Donc on était devant cette chose un peu aride, en lecture. On trouvait ça un peu…Bon…Il n'y avait pas de décorateur sur le spectacle. On a imaginé avec l'aide du régisseur

général qui est un technicien pur et dur, et qui le revendique, un espace scénique: «on va les cadrer, puis on va mettre un tube, puis on va mettre un rideau transparent devant eux». Voilà, le spectacle est né comme ça. Après, Bernard Vallery qui faisait le son est arrivé. Il a proposé des sons: « tiens, j'ai le métro de Londres, j'ai celui de Moscou, c'est peut-être mieux ». Voilà, le spectacle s'est fait comme ça. Il arrive qu'à la fin ce soit un spectacle qu'on a tous envie de revendiquer. C'est un spectacle qu'on a joué très peu de fois, malheureusement très peu de gens l'ont vu car c'était une toute petite jauge. J'en garde une émotion forte, ça a été une vraie aventure et là, devoir dissocier « ça c'est à moi, ça c'est à Jacques le metteur en scène », ça ne marche pas du tout. Quand les comédiens ou la comédienne va faire quelque chose, on va dire « ah, oui, tiens, si on faisait ça et puis hop! Trop tard, je me suis fait griller! » : la personne qui fait le son a déjà envoyé un son qui ressemble à ce que j'avais envie de donner, eh bien je ne vais pas réillustrer. Voilà, après on discute avec le metteur en scène.
Et après vous travaillez sur des spectacles qui ont plus d'argent. Vous n'avez pas forcément la même chose. Il y a des metteurs en scène qui sont directifs, il y a des metteurs en scène qui aiment bosser en équipe, qui savent ce que c'est qu'un travail collectif. Je ne crois pas que ce soit une histoire de génération, ou des gens de la génération de Jean-Pierre ou de Patrice Chéreau ou des metteurs en scène plus jeunes. Je crois que c'est vraiment un truc particulier, c'est l'envie de partager. Ce qui me plaît dans ce métier, et c'est pour cela que je ne me considère pas comme un artiste, c'est que je travaille en équipe. Je ne suis pas un sculpteur ou un auteur. Je crois que la notion de collectivité ou de travail en équipe est quelque chose d'essentiel au théâtre qui fait notre force.
Il y a quelques metteurs en scène…je pense à Robert Wilson, qui est un metteur en scène global …

Jean-Pierre Vincent
Il est plasticien d'abord.

Bertrand Couderc
Il a une main mise sur tous les corps de métiers car il a cette compétence de pouvoir faire à la fois de l'éclairage et de penser à un espace. Quand je vais au spectacle de Bob Wilson, je n'y vais plus maintenant, j'ai souvent l'impression de voir un petit peu la même chose.
Pour parler de Jean-Pierre Vincent qui est à côté, j'ai vu *Marx* à Nanterre sur le grand plateau. C'était un très beau spectacle. J'ai vu des choses beaucoup plus intimes et à la fois données devant beaucoup de spectateurs, je pense à *Œdipe à Colonne*. C'étaient des choses très différentes mais à chaque fois, je me suis dit en voyant ce spectacle : ça marche, il y a quelque chose qui se produit entre les comédiens, qui sont censés nous donner ce qu'a voulu illustrer Jean-Pierre et puis cette unité, cette équipe qu'on sent derrière, ces gens avec qui il travaille, ça on le sent. Que tu bosses sur *Woyzeck*, avec un autre décorateur, Lucio Fanti, ou que tu bosses avec Jean-Paul Chambas, on sent des gens qui se parlent, on sent ce travail. On se rencontre, on mange ensemble, qu'est-ce qu'on fait? Alors je ne sais pas comment on peut le classer, en collectif, en personnel…Je n'en sais rien, je crois que c'est vraiment ça qui est beau dans notre métier.

Véronique Bernex
Le problème du plagiat peut se poser aussi pour un éclairage?

Bertrand Couderc
Par exemple vous parliez de la Tour Eiffel qui est protégée, je l'ignorais. J'ai vu, je ne sais pas combien de spectacles depuis que la Tour Eiffel est faite avec ce nouvel éclairage, je pense que vous parlez de celui qui a été fait en l'an 2000. Depuis 2000, si je n'ai pas vu 10 spectacles avec ces flash-light comme cela s'appelle, vraiment il y en a partout. « Oui, je pompe, parce que j'ai vu ça bien fait par machin… ». En général on se casse le nez, parce qu'on n'a pas l'expérience, on essaie de reproduire, on bricole et ensuite on arrive à un truc qui est à nous.

Jean-Pierre Vincent
Le mec qui a fait ça avec la Tour Eiffel, on ne l'intéresse pas. Si l'Égypte a l'idée de faire la même chose sur la pyramide de Gizeh, alors là il y a du pognon à ramasser, alors là, il fera attention.

Maître Yaël Halberthal
En l'espèce, ça ne résulte pas de la jurisprudence mais il me semble que c'était parce que quelqu'un avait diffusé des cartes postales de la Tour Eiffel de nuit avec l'éclairage et ça peut paraître anodin…

Jean-Pierre Vincent
Un million d'exemplaires!

Maître Yaël Halberthal
Voilà exactement, c'est là qu'il y a eu le litige…Ce qui est quand même assez parlant!

Bertrand Couderc
Au théâtre, j'ai des souvenirs. Je me rappelle d'*Œdipe à Colone*, Aurélien Recoing arrivant avec une espèce de canne avec son ampoule, c'est une super idée! Pourquoi ne pas la réinterpréter, pourquoi ne pas la refaire? C'est un clin d'œil. Ah, tiens, référence à tel spectacle. Écoutez, un exemple tout simple. Un metteur en scène qui a fait ses preuves, à l'image de Jean-Pierre: Patrice Chéreau. J'ai travaillé avec lui cet été pour la première fois. Voilà, j'étais ravi. Il me parle de qui ? Il me montre des photos: « Regarde, Strehler faisait ça en 62. ». Et moi, en 62, je n'étais pas né! Il me montre des photos. « Regarde tu vois là, cette espèce de lumière qu'il y a». Il me montre des photos de spectacles plus anciens qu'il a fait dans les années 70. Je regarde, je dis: « là je connais, ça doit être du Diot. ». Je vois des choses, il me montre des choses. Qu'est-ce que fait Patrice, il me montre des bouquins, des instantanés du XXe siècle: « voilà, regarde cette lumière, cette douceur!». Ces choses, je m'en nourris, je les interprète, et après je les re-soumets : « regarde, est-ce que cette image est dedans ? est-ce l'idée qu'on cherche? ». C'est comme ça. Ce sont des engrenages et puis après on a la confrontation. On arrive sur le plateau, je suis le dernier à passer au boulot, parce que les décorateurs ont bossé avant, souvent les costumes sont partis en réalisation. On a un travail, à l'éclairage, qui est privilégié parce que lorsque vous arrivez à être dans une collaboration constructive avec le metteur en scène et que vous êtes rentré dans sa tête, là les affaires marchent bien, parce que vous êtes la dernière couche et vous pouvez vous permettre d'appuyer ou de souligner ce que veut dire le metteur en scène. Je crois que c'est très difficile de dissocier cela.
Il y a des éclairagistes qui font des choses pour l'architecture, je pense à Yann Kersalé, qui est le plus connu. Il part de la base navale marine de Saint-Nazaire qui est un espèce de bloc de béton et voilà, il en fait quelque chose, il l'éclaire. Je pense que là ça devient une œuvre plastique, on n'est pas dans le spectacle vivant.

Jean-Pierre Vincent
C'est une intervention d'art plastique.

Véronique Bernex
On le voit, chaque cas doit s'analyser individuellement. Face à ces incertitudes, on a soulevé beaucoup de questions, on a parlé de jurisprudences, de litiges. De nombreux administrateurs se posent la question de savoir comment régler, en amont de la production, un éventuel problème à venir concernant les droits d'auteur. Est-ce possible en terme de contrat ? Sinon, pourquoi ?

Maître Yaël Halberthal
La réponse, oui il y a en une. Maintenant comme les situations sont complexes, la réponse va être d'autant plus complexe.

La situation est la suivante : à partir du moment où il y a une œuvre et un auteur, il va falloir répondre à certaines conditions pour exploiter cette œuvre. Principalement, il va falloir signer un contrat d'exploitation ou un contrat de cession de droits d'auteur. Le contrat de cession de droits d'auteur doit être écrit et doit répondre à des conditions bien particulières définies par le Code de la propriété intellectuelle (CPI). A défaut de répondre à ces conditions, qu'on va voir tout à l'heure brièvement, en cas de litige, les juges sont amenés à conclure qu'il n'y a pas eu de cession de droits, que la personne qui exploite n'a ou n'a pas le droit de le faire et peut être qualifiée de contrefacteur avec des conséquences graves. La contrefaçon est un délit et ça peut être même un délit pénal. Sans en arriver là, il peut tout de même y avoir des conséquences financières. Il faut avoir impérativement une autorisation écrite, et en général, une rémunération. Il peut y avoir des cessions de droits à titre gracieux, mais dans le monde professionnel, on n'aime pas beaucoup cela. On considère que normalement il ne doit pas y avoir de gratuité, dans des activités qui même artistiques n'en demeurent pas moins commerciales. Donc, il faut une rémunération qui doit, sauf exception vraiment très rare, être proportionnelle au résultat de l'exploitation. Si un metteur en scène est considéré comme auteur, sa rémunération sauf convention collective, accord particulier, ou société de gestion de droits, doit avoir un lien avec les profits tirés de l'exploitation.
Le droit d'auteur est un droit d'ordre public, cela signifie que les parties ne peuvent pas renoncer à leurs droits et ne peuvent pas décider à l'avance d'avoir ou non la qualité d'auteur. Il n'est pas possible à l'avance de signer un contrat dans lequel un metteur en scène ou un autre technicien écrive noir sur blanc qu'il est technicien et que par conséquent il renonce à avoir des droits d'auteur. Ce n'est pas valable. Même si c'était le cas, le juge, en cas de litige, pourrait requalifier la situation. Seule compte la réalité, c'est-à-dire la manière dont les prestations ont été exécutées. C'est ce que le juge va regarder pour savoir si la personne qui revendique des droits d'auteur a ou non fait œuvre originale.

Véronique Bernex
J'imagine que la question est de savoir si la personne exécute de manière assez libre son travail, si son travail répond aux critères que l'on a pu voir au travers des jurisprudences.

Maître Yaël Halberthal
Effectivement, la personne a-t-elle fait preuve d'autonomie? A-t-elle agi uniquement sous le contrôle, la direction, les instructions d'un employeur éventuel ou d'un commanditaire ? Quelle a été sa marge de manœuvre? N'a-t-elle fait que des prestations techniques ou au contraire a-t-elle fait œuvre de création? On revient à la jurisprudence dont je vous ai parlé tout à l'heure, à savoir, à partir de quel moment est on l'auteur d'une œuvre originale ?

Véronique Bernex
En revanche, on ne peut pas faire signer à quelqu'un un contrat qui dirait «je renonce à mes droits pour l'avenir».

Maître Yaël Halberthal
Non, ça n'est pas possible. Il faut savoir trois choses principales :
- Les droits d'auteurs sont indépendants du support matériel. Ce n'est pas parce qu'on achète une œuvre qu'on a le droit de l'exploiter. C'est important de connaître cette indépendance. Par exemple, une personne qui achète un tableau n'a pas les droits patrimoniaux d'exploitation sur ce tableau, elle ne pourra pas en faire des cartes postales, des photographies etc. sans signer un contrat séparé de droit d'auteur.
- Il en est de même pour un contrat de travail. Ce n'est pas parce qu'un employeur ou un entrepreneur de spectacles signe un contrat de travail, qu'il va par la même occasion avoir les droits d'exploiter ce travail…Si ce travail est un travail d'auteur, prenons l'exemple du metteur en scène, il va avoir un contrat de travail pour sa prestation technique, mais s'il fait œuvre originale, il faudra que l'entrepreneur de spectacles ait également un contrat de cession de droits

qui l'autorisera à exploiter la création du metteur en scène. Ce sont deux choses distinctes, qui peuvent d'ailleurs se faire dans le même contrat. Il paraît plus judicieux de faire deux contrats séparés pour que les choses soient bien claires, mais encore une fois, ce n'est pas parce qu'on a le contrat de travail, qu'on a les droits d'exploitation de ce travail.

- La situation est exactement la même pour un contrat de commande. Le contrat de commande n'est pas un contrat salarié fait sous les instructions et la subordination d'un employeur. C'est un contrat par lequel une personne commande la réalisation d'une œuvre et la paye. Ce n'est pas parce qu'il aura la propriété de cette œuvre, qu'il aura droit de l'exploiter. Si par exemple je commande un tableau à un artiste, il s'agira d'une œuvre de commande, ce n'est pas pour autant que j'aurai le droit de l'exploiter. Si je veux le faire, il faudra que je lui fasse signer un contrat de cession de droits relatifs à son œuvre.

Véronique Bernex
Il faut donc bien distinguer ce qui relève du contrat de travail et du salaire, de ce qui relève du contrat de cession de droits et de la rémunération sous forme de droits d'auteur.

Maître Yaël Halberthal
D'ailleurs, on vous a dit tout à l'heure qu'on faisait signer des contrats de droits d'auteur, car n'étant pas soumis au régime du droit du travail, les charges sont souvent moins importantes. Ce sont donc deux régimes totalement différents. Et de toutes les façons un contrat de droit d'auteur ne remplace pas un contrat de travail qui organiserait une situation de salariat.

Véronique Bernex
Avant de donner la parole au public, est-ce que l'un des intervenants voudrait rajouter quelque chose ?

Bertrand Couderc
J'aimerais dire une toute petite chose. C'est qu'en fait, Jean-Pierre et moi sommes relativement opposés à l'idée de droits. Malgré tout, le problème se pose lorsqu'il y a une exploitation audiovisuelle, soit on est filmé, soit un DVD est fait, cela arrive sur certains spectacles. Effectivement, je trouve ça bizarre, personnellement, de dire « non je ne pense pas que je mérite le droit d'auteur » et après de dire « quand même, attention, là il y a des gens qui vont faire un profit ». Est-ce le déplacement de l'objet du spectacle sur lequel on a travaillé qui fait qu'à ce moment-là nous devons revendiquer un droit, un dédommagement ou une taxe qui serait une valeur représentative du travail fourni, parce que notre œuvre va être présentée sur Arte ou une autre chaîne ?

Véronique Bernex
Une sorte de troisième droit entre le droit d'auteur et le droit voisin, qui rémunèrerait votre travail en cas d'exploitation différente de l'exploitation sous forme de spectacle vivant ?

Bertrand Couderc
Je ne suis pas un grand spécialiste, mais je crois que le droit d'auteur en théâtre est calculé en fonction de la jauge, du lieu de la représentation, si on est en région parisienne ou non. Peut-être pourriez-vous imaginer, que pour tel type d'œuvre, ou telle durée passant dans tel réseau hertzien, on toucherait une prime.
Je trouve que là on est dans une chose un peu bizarre. Parfois, j'ai signé des contrats où j'avais une partie en droit et une partie en salaire. Mais en quoi le spectacle m'appartient ? En quoi, moi éclairagiste, je vais refuser de jouer là, parce que les conditions techniques sont différentes de ce qu'on avait à la création, parce qu'on n'a pas le matériel, parce qu'on n'a pas le temps de le faire ? C'est très mal venu !

Véronique Bernex
Je pense qu'Olivia Bozzoni en a parlé lorsqu'elle se demandait s'il fallait considérer ce type d'interventions comme relevant du droit d'auteur ou du droit voisin. C'est vrai que le droit voisin accorde une protection et une rémunération en cas d'utilisation de la prestation d'un artiste-interprète à la télévision notamment.

Bertrand Couderc
Est-ce qu'une chose comme ça serait suffisante ?

Véronique Bernex
Pour l'instant il n'y a pas de réponse, on peut en discuter en revanche, c'est intéressant. On peut peut-être en parler avec la salle.

Armand Eloi - metteur en scène
Bonjour, je suis metteur en scène et je fais partie du bureau de l'APMS qui est l'Association Professionnelle des Metteurs en Scène, à laquelle vous avez dû faire allusion au début du débat, puisque c'est nous qui avons notamment pour objet, on est un syndicat national, de défendre le droit d'auteur des metteurs en scène.
Je suis un peu embêté parce que tout ce que vous avez dit Jean-Pierre Vincent et Bertrand, que je connais bien aussi, sur l'esprit d'équipe, l'artisanat, le fait qu'on se sente individuellement au service d'une œuvre collective. Je partage cette idée, je ne suis pas sur une autre longueur d'ondes que vous. Par contre ça me paraît un peu hors sujet par rapport à la question des droits d'auteur. Par exemple j'ai traduit des pièces de théâtre de l'anglais, je ne me prends pas du tout pour l'auteur du texte. J'ai le même respect que vous pour l'auteur du texte et quand vous avez monté des œuvres de Shakespeare, je pense que le traducteur, qui est bien payé en droit d'auteur, ne se prend pas pour l'auteur de la pièce. Ça, on est tout à fait d'accord. Par contre le droit d'auteur nous donne un droit moral qui me semble très important par rapport aux producteurs. Je ne suis pas très ancien dans le syndicat, je n'ai pas une connaissance très approfondie sur le sujet, mais je pense que lorsqu'on est salarié pour une œuvre, le fruit de notre travail appartient à celui qui nous a salarié. Quand on reçoit des droits d'auteur, on garde un droit moral. Dans le théâtre privé je sais qu'il y a eu plusieurs cas de conflits entre des metteurs en scène et des producteurs du théâtre privé qui ont viré le metteur en scène, par exemple, à cause de la pression d'une vedette. Nous sommes amenés à prendre la défense de ces metteurs en scène par rapport à leurs producteurs.

Jean-Pierre Vincent
C'est bien normal, c'est la moindre des choses dans une démocratie, mais est ce que cela fait du metteur en scène un auteur ?

Armand Eloi
C'est vraiment une question de mots, c'est ce que Bertrand disait tout à l'heure.

Jean-Pierre Vincent
Les mots sont importants.

Armand Eloi
Je suis l'auteur de ma mise en scène, oui !

Olivia Bozzoni
Au niveau juridique, vous dîtes : « il est important que le metteur en scène ait des droits d'auteur car il bénéficie du droit moral ». Tout à l'heure, je prônais plus pour une approche droits voisins du droit d'auteur, le metteur en scène étant plus proche de l'interprète. Or, l'interprète a des droits moraux. Donc, le débat par rapport au droit moral, ne me semble pas pertinent, puisque que, que

l'on reconnaisse le metteur en scène comme un auteur ou qu'on le reconnaisse comme un artiste interprète, il bénéficie des droits moraux.

Armand Eloi
Pour ce que je sais, je ne suis pas du tout un spécialiste, mais actuellement, dans la législation, les metteurs en scène bénéficient bien du droit d'auteur, d'ailleurs que les producteurs versent à la SACD…

Olivia Bozzoni
Ce n'est pas la loi qui l'a décidé…

Jean-Pierre Vincent
C'est la combine qui l'a décidé !

Olivia Bozzoni
… justement le législateur a tenu à ne pas inscrire le metteur en scène dans la liste de l'article L.112-2 pour laisser au juge, au cas par cas, le soin d'apprécier. Il y a eu une réponse ministérielle en ce sens, suite à la loi de 1985, qui a bien précisé que la volonté était de laisser la possibilité d'apprécier au cas par cas. Effectivement la SACD perçoit des droits pour les metteurs en scène, mais c'est une position SACD pour des metteurs en scène qui ont revendiqué, eux, la qualité d'auteur, la défense du metteur en scène en tant qu'auteur, mais c'est une société de gestion et ce n'est en aucun cas la loi qui donne à la société de gestion l'ordre de percevoir ou pas, cela dépend des statuts de cette société.

Armand Eloi
Je reviens sur l'idée que les metteurs en scène de l'APMS ne se prennent pas pour les auteurs du texte, mais le respectent énormément et sont parfois des auteurs de textes. Notre président Jean François Prévand a écrit des pièces de théâtre.
D'autre part, je voudrais mettre maintenant ma casquette de directeur artistique de compagnie de théâtre. Je dirige une compagnie qui est relativement modeste, nous ne payons pas énormément, mais on est très honnête quand on travaille. Parce qu'on fait un travail d'équipe, souvent au moment de la création matérielle, nous versons les mêmes salaires…Par exemple, je vais essayer de verser au créateur lumière ou au décorateur le même salaire que je vais verser aux comédiens pour les répétitions parce que j'estime qu'il va faire son travail sur une durée à peu près équivalente. Pour moi, c'est une façon de régler le problème : quand on n'a pas trop de moyens, on partage de façon équitable entre tous.
Parfois le spectacle va marcher et va être diffusé longtemps. Les comédiens vont être récompensés du succès du spectacle tout simplement parce qu'à chaque fois que le spectacle va être joué, ils vont toucher un cachet. Et moi je serais très heureux de pouvoir valoriser le travail de l'éclairagiste et du scénographe notamment en leur versant un petit pourcentage de droit d'auteur sur chaque représentation ultérieure puisque, eux, ne seront pas là, ils ne vont pas toucher forcément un cachet. C'est peut-être trop cher et excessif de leur verser un cachet d'intermittent à ce moment-là, mais leur verser un droit d'auteur me paraît quelque chose de tout à fait juste et cohérent avec cette idée d'un travail d'équipe. Dans ce travail d'équipe, l'acteur va être payé en cachets, puis chaque fois que le spectacle va se jouer, le metteur en scène, le scénographe, les créateurs, vont toucher un droit d'auteur. Ça me paraît très raisonnable comme solution.

Bertrand Couderc
Je vais te répondre parce qu'on a fait nos études ensemble, à la Rue Blanche.
Je ne fais pas que le festival d'Aix-en-Provence. J'ai fait des petites compagnies qui n'ont pas d'argent et le cas de figure dont tu parles je l'ai connu de nombreuses fois. Des compagnies, faute de moyens, décident de mettre tout le monde sur le même salaire. Pourquoi pas, je trouve que c'est

une idée assez sympa, en plus il n'y a pas de rivalité, on gagne tous la même chose, c'est simple et c'est clair.
Par contre, ce que tu dis sur l'exploitation future d'un spectacle qui pourrait marcher, j'ai une solution qui m'a été proposée par une administratrice. Je croyais au spectacle. Tant mieux, le spectacle a marché. Elle m'a proposé un salaire fixe, identique pour tout le monde et à chaque fois que le spectacle serait joué, elle me verserait une prime. Je ne me souviens plus à quoi correspondait cette somme. Je crois qu'elle appelait ça "droit de suite".
Alors je ne sais pas comment c'est faisable légalement. C'était une façon pour cette compagnie de se dire « voilà, on a apprécié ton travail, le spectacle fonctionne, on gagne un peu plus d'argent que ce qui était prévu, donc on redistribue sur celui qui a fait les lumières, celui qui a fait le décor, celui qui a fait les costumes». Pour toi metteur en scène, ça peut procéder de la même manière. Nous, le metteur en scène jouait dans le spectacle, donc c'était encore un autre cas de figure.

Armand Eloi
Là je prends la défense, non pas des metteurs en scène, mais des scénographes et des éclairagistes, si je leur verse des droits d'auteur, on va leur verser en même temps des points de retraite. Je trouve que c'est bien pour tout le monde. Je ne me vois pas verser une prime à quelqu'un à qui je ne verse plus de salaire. Ça me semble très cohérent comme façon d'agir.

Isabelle Meunier-Besin - responsable juridique, direction du spectacle vivant de la SACD
Je voudrais essayer de réunir les 2 points de vue et préciser une chose. Les metteurs en scène, membres de la SACD, ont parfaitement la liberté de déclarer ou de ne pas déclarer leur mise en scène. En fonction des spectacles, ils pourront demander ou non des droits d'auteur. Donc on est dans une totale liberté. Je trouve que le débat s'orientait trop sur « c'est ça, ou c'est ça ».
C'est-à-dire dans certains cas, ça peut n'être que du salaire et la position de messieurs Vincent et Couderc est tout à fait justifiée en fonction des productions. Et dans certains cas un metteur en scène peut aussi demander des droits d'auteur. L'un n'est pas exclusif de l'autre. Tout peut dépendre des productions, du montage de la production et du travail qui a été fait avec les autres intervenants dans la production. Je crois qu'il y a une grande liberté qui peut être aménagée contractuellement.

Véronique Bernex
Je crois qu'il est bien de redire la position de la législation qui n'est pas précise. Après il y a la position de la doctrine, des jurisprudences et de chacun de vous. C'est pour cela que c'est important qu'il y ait un aller-retour avec la salle pour que chacun puisse dire en quoi, sur certaines interventions, ils estiment, ou non, qu'il y a un droit d'auteur.

Questions du public

1- *Je me pose la question suivante : n'y a t'il pas un danger à ouvrir cette porte. En ouvrant les droits d'auteur aux metteurs en scène, aux éclairagistes, etc. D'abord il y a un salariat. Normalement on doit être payé en salaire, on est intermittent du spectacle.*

Jean-Pierre Vincent
Ou permanent.

1bis- *Pas forcément…Malheureusement, vous savez, on est obligé de faire des économies, comme vous l'avez si bien dit. On ouvre une nouvelle porte, c'est encore pour faire des économies. On va vers le droit d'auteur, c'est-à-dire que des spectacles vont être achetés avec des droits d'auteur avec moins de charges sociales. Celui qui achète va faire des économies, on réduit etc. On met donc en péril un système qui marche, on va dire pas trop mal, mais enfin il essaie de vivre et on ouvre*

encore une nouvelle brèche pour faire des économies, notamment avec la SACD et d'autres etc. Je sais qu'il y a pas mal de directions des affaires culturelles ici qui vont être tentées de faire plutôt un contrat de droit d'auteur. Or il faut quand même rappeler que c'est une équipe et qu'il y a un salaire. Quand il y a un salaire, il doit être payé tout simplement et pas en droits d'auteur. Ça va faire un glissement terrible de toute la profession vers les droits d'auteur. Peut-être la justice devrait-elle être vigilante ? On a eu la preuve qu'elle a manqué de vigilance ces derniers temps.

Véronique Bernex
C'est effectivement important de rappeler cela, mais l'idée n'est pas de faire des généralités ni dans un sens ni dans un autre. La qualité d'œuvre peut aussi être reconnue selon les mises en scènes, selon le travail, selon la présence ou non d'un auteur principal. Il y a sans doute des cas où la reconnaissance du droit d'auteur est plus justifiée que d'autres, mais quoi qu'il en soit, le fait de verser des droits d'auteur à un metteur en scène par exemple, n'exonère par l'entrepreneur de spectacles de ses obligations en termes de droit du travail (contrat et salaire) pour toute la partie correspondant à la réalisation de la mise en scène.
Sur ce point, lorsque Bertrand Couderc parlait d'un « droit de suite » (pourcentage proposé par un administrateur et versé en fonction de la diffusion du spectacle), je pense que cela correspondait davantage à un salaire qu'à un droit d'auteur. Ce terme, même s'il relève théoriquement de la réglementation sur les droits d'auteur, a sans doute été utilisé par l'administrateur pour évoquer la possibilité d'une participation aux « résultats » du spectacle. Cet « intéressement » à la diffusion d'un spectacle, correspond dans ce cas à un salaire fixé proportionnellement aux recettes du spectacle, venant s'ajouter au salaire fixe versé pour toute la partie correspondant à la réalisation des éclairages.

2- *Je suis administratrice et je voulais demander à Mme Bozzoni de préciser une remarque qu'elle a faite. Quel serait l'intérêt de reconnaître plutôt la qualité d'interprète au metteur en scène ? Quelles en seraient les conséquences pratiques ?*

Olivia Bozzoni
Ce n'est pas une question d'intérêt. Je regarde le travail qui est fait et je me pose la question suivante : est-ce une création ? Auquel cas c'est une œuvre de l'esprit et donc on applique le droit d'auteur. Ou est-ce-que je considère que le metteur en scène intervient comme auxiliaire de la création, à l'instar de l'artiste interprète ? Auquel cas, je prône pour les droits voisins du droit d'auteur. Ce n'est pas du tout une question d'intérêts pécuniaires, moraux, ou autre. C'est simplement qualifier par rapport aux définitions que nous donne le CPI.

Véronique Bernex
Olivia Bozzoni, pourriez-vous nous préciser ce qu'est le droit voisin ? nous en parlons beaucoup mais nous ne l'avons pas véritablement défini.

Olivia Bozzoni
C'est vrai que nous en parlons beaucoup. Le droit voisin c'est une ensemble de droits reconnus par la loi et la jurisprudence à ceux que l'on appelle les auxiliaires de la création. Par auxiliaire de la création, on entend les artistes interprètes, les producteurs de phonogrammes, les producteurs de vidéogrammes et les entreprises de communication audiovisuelle. La majorité des auxiliaires de la création ne bénéficient que de droits pécuniaires, c'est le cas pour les producteurs de phonogrammes, de vidéogrammes et les entreprises de communication audiovisuelle. Pour les artistes interprètes, il y a des droits moraux et des droits pécuniaires. Tout à l'heure Maître Halberthal en a parlé, le chef d'orchestre est considéré comme un interprète et bénéficie de droits voisins. Je ne suis pas la personne qui décide mais je me suis interrogée lors de mon travail de thèse sur le droit d'auteur du chorégraphe, quant à savoir quelle était la place du metteur en scène. Je ne me pose pas la question de savoir est-ce que ça va coûter moins d'argent ? Est-ce que ça va

rapporter plus ?, je me pose simplement la question par rapport aux définitions données par le code de la propriété intellectuelle et pour rendre à César, ce qui appartient à César. C'est uniquement ma motivation par rapport à l'analyse des textes.

3- *Il y a quand même des conséquences concrètes au fait d'opter pour l'un ou l'autre des choix, notamment en termes de reproduction de l'œuvre. Les droits des artistes interprètes ne sont pas aussi étendus que ceux des auteurs. Est-ce que cette question là justement ne peut pas permettre de résoudre la place du metteur en scène dans la création ? ça permettrait de dire effectivement il participe, il fait œuvre créatrice dans la production d'une œuvre, d'un spectacle, mais on considère qu'il n'a pas des droits aussi étendus que l'auteur de l'œuvre première.*

Olivia Bozzoni
C'est le débat que nous soulevons depuis tout à l'heure et ce débat est ouvert. Si le législateur n'a pas voulu le trancher, c'est pour justement laisser au juge le soin d'apprécier au cas par cas. Est-on en face d'une mise en scène protégée par le droit d'auteur ou d'une mise en scène protégée par les droits voisins ? sachant qu'effectivement le juge peut décider qu'à un moment donné un tel sera auteur et un autre moment, pour une autre mise en scène, tel autre sera considéré comme titulaire de droits voisins.
L'artiste interprète est artiste du spectacle avant d'être artiste interprète et, en tant qu'artiste du spectacle, il est salarié. Ensuite, à partir du moment où il y aura fixation de sa prestation, il va devenir artiste interprète et titulaire de droits voisins du droit d'auteur. C'est le travail des administrateurs d'œuvrer à bien.

4- *Je suis administratrice d'une compagnie de théâtre. On travaille actuellement à une œuvre composite, dans laquelle il y a une œuvre originale. Nous utilisons également des dépêches AFP, ainsi que des discours d'anciens présidents de la République de l'étranger. Pourriez-vous éventuellement m'apporter des précisions sur comment ça se passe pour les dépêches AFP ou les discours présidentiels ?*

Olivia Bozzoni
C'est un autre débat, mais en un mot, la dépêche nue est considérée comme une information d'actualité. Ce qui sera protégé, ce sera la mise en forme de cette information d'actualité. Quant aux discours, en droit français, vous pouvez reproduire des discours d'hommes politiques s'ils ont été prononcés dans une assemblée publique et que c'est lié à l'actualité. Si ce n'est plus lié à l'actualité, vous devez demander l'autorisation à l'auteur du discours et le rémunérer. Ce serait exactement la même chose pour des plaidoiries d'avocat.

Véronique Bernex
Merci pour cette réponse, une autre question ?

5- *Bonjour, je voudrais savoir si les droits voisins sont une solution pour les petites compagnies justement qui montent des spectacles et qui n'ont pas les moyens de rémunérer les gens au moment de la création et qui ne peuvent rémunérer les gens uniquement lorsqu'elles commencent à vendre les spectacles.*

Olivia Bozzoni
C'est ce que j'expliquais tout à l'heure. Ce n'est pas une question de choix en fonction de l'économie, mais en fonction du travail qui a été effectué. En l'occurrence, les droits voisins ne remplacent pas le salaire. La présence physique doit être payée et ensuite il y a des droits qui sont ou du droit d'auteur ou des droits voisins…

6- *J'ai bien compris ça, mais il y a beaucoup de bénévolat dans le travail des petites compagnies. A partir du moment où il y a entrée d'argent, et comme tout travail mérite salaire, est ce qu'on peut faire passer ça en droit voisin ?*

Véronique Bernex
Attention au travail dissimulé. Ni le droit voisin, ni le droit d'auteur ne peuvent remplacer un salaire normalement dû pour la réalisation d'un travail considéré comme salarié.

Maître Yaël Halberthal
Nous avons eu toute une journée d'information sur le bénévolat et le salariat (journée d'information disponible sur les sites Internet des centres de ressources CNT, CND, HLM, Irma). Le bénévolat est vraiment exceptionnel. J'ai bien conscience que la réalité économique est différente mais il n'empêche que juridiquement le bénévolat doit rester exceptionnel et n'est quasiment pas permis. Vous risquez, on l'a vu dans de nombreuses jurisprudences, une requalification par les juges de relations qualifiées comme bénévoles entre les parties en contrat de travail. Ça peut même être du travail dissimulé. Depuis notre journée, la jurisprudence a évolué. Des gens ayant travaillé pour Emmaüs ou les Restaurants du cœur, on est vraiment dans le domaine caritatif, sont venus se plaindre ou alors il y a eu un contrôle de l'inspection du travail, peu importe la manière dont s'est arrivé. Les tribunaux ont requalifié cette relation en contrat de travail avec toutes les conséquences pour les organismes concernés. Il faut réellement être vigilant.

Véronique Bernex
Olivia Bozzoni le disait tout à l'heure, les droits voisins concernent les artistes-interprètes. Mais les artistes-interprètes sont avant tout des artistes salariés.

Maître Yaël Halberthal
Ni le droit d'auteur, ni le droit voisin ne sont une solution de substitution quand il y a une relation de travail c'est-à-dire quand il y a subordination. Le contrat de travail est obligatoire quand vous engagez quelqu'un, quand il travaille pour vous et est sous votre subordination. Le droit d'auteur est distinct. Il concerne sa qualité d'auteur et pas sa prestation de travail.

Jean Pierre Vincent
La question que vous posez soulève une question fondamentale et très intéressante. Comment fait on aujourd'hui ? Comment fait-on la distinction entre une chose nouvelle qui est anormale et une chose nouvelle qui est en train de devenir normale, c'est-à-dire un virage de civilisation, de société. Ce que vous décrivez est totalement anormal, mais vous êtes née dedans, vous n'avez pas connu d'autre système. C'est fondamentalement anormal, mais peut-être est-ce en train de devenir la normalité future. Et nous nous posons la question secrètement en France aujourd'hui, la question de savoir si ces choses nous paraissent définitivement anormales ou si elles sont en train de devenir la nouvelle règle et un nouveau mode de vie. C'est assez bouleversant !
Si je pense à la mise en scène et à la question centrale que nous nous posions, je pense profondément qu'une époque artistique, dans n'importe quel pays, dans laquelle la mise en scène prime sur le poème est une époque de seconde main, est une époque maniériste dont rien ne restera. C'est comme les palais des rois fainéants. Pendant cinq siècles, on a construit en bois, il ne reste rien. Ce qui s'est passé entre le siècle numéro six et le siècle numéro dix, je n'en sais rien, ils n'ont rien laissé. Parce que c'était de la construction de seconde main, après les constructions romaines. Une époque où la mise en scène est principale par rapport à l'œuvre, quand on se retournera sur elle, on ne se dira pas que c'est une grande époque du théâtre. Par contre, nous voyons naître aujourd'hui un style de spectacles où l'œuvre poétique écrite, on l'a déjà dit, n'est pas au centre. Est-ce un passage, une parenthèse, un affaiblissement momentané ou est-ce pour les siècles à venir la fin du poème dramatique ? Les gens vont fonctionner autrement, se réunir autrement autour des

fictions. Les gens auront toujours besoin, c'est chromosomique, de se réunir autour de l'imagination, de la représentation de leur propre vie.

Isabelle Meunier-Besin
Une petite précision qu'il me semble important d'apporter sur les droits voisins. Les droits voisins ne naissent que parce qu'il y a fixation d'une prestation artistique sur un support. C'est la réexploitation d'une prestation artistique qui va générer un droit voisin. Il faut faire attention lorsqu'on manipule cette notion de droit voisin. Ça n'est parce que des gens se retrouvent sur une scène ou créent en matière de spectacle vivant qu'on pourra faire appel à la notion de droit voisin. En revanche, cette notion est intéressante quand on réexploite, par le biais du support audiovisuel par exemple, la prestation d'un artiste au-delà de son intervention sur scène et éventuellement le travail d'un metteur en scène.

Véronique Bernex
Merci pour cette précision. Cet atelier touche à sa fin. De nombreuses questions pourront être posées cet après-midi. Pour l'heure je remercie l'ensemble des intervenants de cette table ronde.

ATELIER 2 :
La reconnaissance effective de tous les auteurs par un statut spécifique

Modérateur : Sébastien Sordes, chargé de l'information juridique au Centre national de la danse.
Intervenants : Isabelle Cornille, adjointe à la directrice, en charge du pôle autorisation et contrats au sein de la Direction du spectacle vivant de la SACD ; Pierre Tsatsarounos, adjoint au directeur juridique de la Sacem ; Thierry Dumas, directeur de l'Agessa ; Jérôme Chalmette, Maison des Artistes ; Emmanuel de Rengervé, délégué général du Syndicat national des auteurs et des compositeurs (Snac) ; Marcel Freydefont, secrétaire général de l'Union des scénographes.

Cet atelier a pour objet de clarifier les implications pratiques de la reconnaissance de la qualité d'auteur.

Cette personne est-elle toujours en mesure de confier la gestion de ses intérêts à une société civile de perception et de répartition des droits ? À quelles conditions va-t-elle pouvoir cotiser et/ou s'affilier à l'un des deux organismes en charge de la gestion du régime de sécurité sociale des auteurs ? Dans quelle mesure les limites des champs d'intervention de ces organismes entravent-elles la reconnaissance effective de la qualité d'auteur de certaines professions ? Quelles dérives, notamment au regard du respect du droit du travail, permettent-elles cependant d'éviter ? Quel rôle ces organismes jouent-ils finalement dans la régulation des pratiques en matière de droit d'auteur ?

Il ne s'agit pas ici de soumettre la reconnaissance de la qualité d'auteur à la seule appréciation des sociétés de gestion des droits et des organismes sociaux spécifiques ni d'apporter des réponses définitives sur le statut de telle ou telle profession au regard des droits d'auteur, mais de comprendre l'implication des organismes spécifiques aux auteurs dans ce processus. Cela permettra de comprendre quelles peuvent être les limites pratiques à la reconnaissance, théoriquement possible, d'une qualité d'auteur.

Les sociétés de gestion des droits d'auteur

LA SACD

La SACD est une société civile gérée par les auteurs eux-mêmes. Son conseil d'administration représente les différents répertoires de la société et décide de la politique générale.
Elle regroupe 40 000 adhérents : auteurs, compositeurs, chorégraphes, réalisateurs, scénaristes, metteurs en scène.
Sa mission essentielle est d'autoriser les représentations, de percevoir et de répartir les droits des auteurs.

Le répertoire spectacle vivant
Il s'agit du répertoire théâtral, du répertoire lyrique et du répertoire chorégraphique.
Par répertoire théâtral, on entend : les auteurs de pièces de théâtre, sketches, mimes, la marionnette, les arts du cirque, les sons et lumières, la musique de scène originale, la mise en scène, les arts de la rue (derniers entrés au sein du répertoire).
Pour le répertoire lyrique : les opéras, les opéras comiques, les opérettes, les comédies musicales les revues, le théâtre musical.
Le répertoire chorégraphique : les auteurs chorégraphes, les auteurs de l'argument et les compositeurs.

L'adhésion

Lorsqu'un auteur adhère à la SACD, il fait un apport en gérance de son droit d'adaptation et de représentation dramatique. La SACD a pour mandat :

- -de fixer des conditions de perception des droits d'auteurs « planchers » et de négocier des accords avec des syndicats représentant les différentes catégories de spectacle, …
- -de percevoir et répartir les droits d'auteurs.

En contrepartie, l'auteur reste le seul à autoriser ou interdire les représentations de son œuvre, à l'exception des spectacles amateurs. Il peut également confier un mandat à la SACD afin que celle-ci réponde en son nom.

L'auteur peut demander des conditions de perception supérieures à celles fixées mais jamais inférieures et s'interdit, en outre, de traiter directement avec les entreprises de spectacle.
Il est obligé de déclarer toutes ses œuvres à la SACD et la perception est systématique.

À quel moment adhérer à la société ?

Dans un délai de 3 à 6 mois avant la première représentation et il n'existe pas de formalités particulières pour démontrer sa qualité d'auteur.
À partir du moment où l'auteur adhère, il déclare toutes ses œuvres à la SACD.
La déclaration des œuvres se fait sous la bonne foi des déclarants, la société ne contrôle pas le contenu de l'oeuvre ni la réalité de la paternité de l'auteur sur son œuvre. Cette déclaration s'effectue sur un bulletin qui est en même temps la fiche d'état civil de l'œuvre mentionnant le titre, la durée du spectacle, la date de première représentation, les auteurs. C'est également un contrat entre les différents auteurs parce qu'il va fixer la contribution des différents intervenants sur l'œuvre ainsi que le partage des droits sur l'œuvre.
Ces pourcentages sont négociés de gré à gré entre les différents intervenants sur l'œuvre. La SACD ne détient pas de grille même si certains usages peuvent exister.
En cas de désaccord entre les auteurs sur le partage des droits, il revient au juge de trancher. Tant que les auteurs ne se sont pas parvenus à un accord, la SACD n'est pas en mesure de répartir les droits.

La déclaration des œuvres

Il est important de savoir qui va figurer sur le bulletin de déclaration puisque l'utilisation des œuvres se « fond » avec l'autorisation de tous les auteurs de l'œuvre. Il est donc nécessaire d'identifier tous les auteurs puisque, en cas de pluralité d'auteurs, il faut l'accord de tous pour une quelconque reprise ou exploitation.

La SACD intervient également pour la musique de scène originale, c'est-à-dire la musique écrite spécifiquement pour accompagner une œuvre. Si l'œuvre est accompagnée d'une musique préexistante, c'est la Sacem qui intervient pour l'emprunt fait à son répertoire.
Pour certains répertoires : le lyrique, le chorégraphique, le cirque, la SACD va tenir compte du taux appliqué par la Sacem pour déterminer son taux d'intervention pour la perception des droits.
Concernant la musique de scène originale relevant du répertoire de la SACD :

- soit elle est déclarée sur le même bulletin et il y aura un partage entre l'auteur du texte et le compositeur ;
- soit il n'y a pas de collaboration entre l'auteur du texte et le compositeur, la SACD va alors percevoir les droits complémentaires et il y aura une déclaration spécifique pour la musique de scène originale.

Pour la mise en scène : le metteur en scène doit systématiquement faire une déclaration séparée de la déclaration pour le texte. Si la déclaration était commune, le metteur en scène, en cas de reprise, pourrait s'opposer à la reprise de cette œuvre. Les déclarations sont donc toujours séparées afin de ne pas bloquer l'exploitation de l'œuvre première.

Les démarches pour une compagnie voulant représenter une œuvre du répertoire
Elle doit impérativement obtenir l'autorisation de tous les auteurs de l'oeuvre. La SACD est alors la courroie de transmission entre la compagnie et l'auteur en lui proposant à la fois le projet, la durée d'autorisation demandée et le territoire de représentation.
Cette demande peut être acceptée en exclusivité, c'est-à-dire que pendant un laps de temps, seule cette compagnie aura l'autorisation d'exploiter cette œuvre. En échange de cette autorisation d'exploiter en exclusivité, l'auteur demande en général un à-valoir, une avance sur les droits. Cette avance sera ensuite remboursée au fur et à mesure de l'exploitation et de la perception des droits d'auteurs. Si aucune représentation n'est donnée l'à-valoir reste acquis.
La demande est transmise à l'auteur accompagnée d'une proposition de conditions financières de perception des droits ; l'auteur décide, ensuite, de donner son autorisation ou non. Si la réponse est positive, un contrat de représentation est conclu, si elle est négative une interdiction d' exploiter cette œuvre sera adressée à la compagnie.

La perception
Les conditions générales de tarification
Pour les représentations à Paris : 12% sur les recettes hors taxe.
Pour les représentations en dehors de Paris : 10% sur les recettes TTC ou sur le prix de vente TTC en prenant l'assiette la plus intéressante pour l'auteur.
Il existe également un système de minimum garanti. Si les représentations sont données gratuitement ou si les recettes sont très faibles, un minimum garanti est calculé en fonction de la jauge de la salle, du prix moyen des billets.

L'organisation de la perception
Pour Paris, il existe un service de perception.
En région, 80 délégués régionaux (mixtes puisqu'ils sont à la fois Sacem et SACD) sont chargés de récupérer les éléments nécessaires à la facturation : les recettes, les prix de cession, les jauges des salles, les prix moyens des billets pour pouvoir établir la facture.
Parallèlement, les compagnies ont l'obligation de fournir les calendriers de représentation.
Une fois les droits perçus, ils sont répartis tous les 14 du mois suivant l'encaissement.
L'auteur reçoit alors un bordereau de droits mentionnant le titre de l'œuvre, les date et lieu de représentations et le nom de la compagnie productrice permettant ainsi à l'auteur de suivre l'exploitation de son œuvre. Lorsque l'auteur est également producteur, il va pouvoir vérifier les représentations pour lesquelles il n'aurait pas encore perçu les droits.
Pour une perception de 10 euros hors taxe et selon que l'auteur a plus ou moins de 65 ans, le montant à répartir est situé entre 7,30 euros et 8,20 euros. La SACD, qui prend une retenue statutaire sur les droits, est chargée notamment de liquider l'Agessa, la Crea, la CSG et la CRDS déductible et non déductible.

Concernant le contrat de commande à l'écriture, il fixe la date de remise des différentes étapes de l'écriture et le montant de la prime de commande. Pour l'exploitation de l'œuvre, la compagnie devra établir un contrat de représentation.

LA SACEM

La Sacem (société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique), fondée en 1851**,** est une société civile de gestion des droits d'auteur en matière musicale, exerçant son activité sous la forme juridique d'une société civile à capital variable. Elle gère collectivement le droit d'exécution publique et le droit de reproduction mécanique (ce dernier étant géré par l'intermédiaire de la SDRM) des œuvres de ses membres et des œuvres dont la gestion lui est confiée par plus d'une centaine de sociétés d'auteurs étrangères ayant conclu avec elle des accords de réciprocité.

L'adhésion

Tout membre admis à adhérer à la Sacem lui fait apport de son droit d'autoriser ou d'interdire l'exécution publique et la reproduction mécanique de ses œuvres, dès que créées. Elle en devient donc titulaire, le membre ne pouvant exercer les droits patrimoniaux apportés à la Sacem, directement avec un utilisateur.

La Sacem a conclu avec plus de 700 000 utilisateurs de son répertoire (télévisions, radios, organisateurs de concerts, établissements de danse et de spectacles, cafés, hôtels, restaurants,lieux sonorisés…), des contrats généraux de représentation par lesquels elle leur donne l'autorisation d'utiliser le répertoire dont elle assure la gestion.

Ces interventions sont tarifées au pourcentage ou au forfait selon le critère du « service rendu par la musique » :
Pour les concerts ou dans les discothèques, le service rendu par la musique est important et justifie l'application d'un pourcentage sur les recettes.
À l'inverse, lorsque l'utilisation musicale est moins importante (café ou magasin sonorisé), il est réclamé un forfait annuel pouvant aller de quelques dizaines d'euros à des milliers d'euros.

L'action culturelle et sociale

La Sacem a l'obligation légale (art.L.321-9 du Code de la propriété intellectuelle) de consacrer 25% des sommes provenant de la copie privée à des actions d'aide à la création, à la diffusion du spectacle vivant et à des actions de formation des artistes.
Elle développe également, conformément à ses statuts, une action culturelle volontaire, notamment dans le domaine du spectacle vivant, et une action sociale à l'égard des sociétaires en matière de solidarité, d'entraide et de prévoyance.

La répartition

La Sacem organise la répartition des redevances quatre fois par an. En matière de droit d'exécution ou de représentation publique, la répartition s'effectue, en application des statuts, à raison d'un tiers pour les auteurs, un tiers pour les compositeurs et un tiers pour les éditeurs.
En matière de droits de reproduction mécanique la répartition se fait selon les conventions intervenues entre les ayants droit (auteurs, compositeurs, éditeurs).

L'utilité de la gestion collective

Elle permet aux auteurs d'avoir davantage de poids pour faire valoir leurs droits vis-à-vis des utilisateurs. En effet, les utilisateurs du répertoire, face à des auteurs isolés, peuvent plus facilement négocier à des conditions qui leur sont favorables.
Elle représente également un avantage pour les utilisateurs de musique puisque l'autorisation qui leur est donnée d'utiliser le répertoire géré par la société d'auteurs leur donne une sécurité juridique, ils sont alors couverts et ne commettent pas de contrefaçon.

L'organisation

Les auteurs gèrent eux-mêmes leur société par l'intermédiaire d'un conseil d'administration composé de vingt membres (six auteurs, six compositeurs, six éditeurs, un auteur réalisateur et un auteur-réalisateur suppléant).
Le personnel administratif de la Sacem, y compris ses dirigeants dont notamment le président du directoire, gérant de la société, nommés par le conseil d'administration, sont soumis à son autorité.
Les auteurs siègent aux différentes commissions : les commissions statutaires (commission des comptes et commission des programmes) et les commissions réglementaires (commission des variétés, de la musique symphonique, de l'audiovisuel et des auteurs réalisateurs).

Au total plus de 93 000 auteurs, compositeurs et éditeurs sont membres de la Sacem et se répartissent entre adhérents, sociétaires professionnels et sociétaires définitifs. Cette « hiérarchie sociale » est fonction de l'ancienneté et des revenus procurés aux auteurs par l'exploitation de leurs œuvres.

Le répertoire

Il est constitué des œuvres musicales avec ou sans paroles **:** principalement les œuvres de variété, de musique symphonique ; les musiques de film et de publicité ; les poèmes et les sketches ; les réalisations audiovisuelles traitant d'un sujet à caractère exclusivement musical ou celles s'appliquant aux œuvres du répertoire de la Sacem ; les extraits d'œuvres dramatiques et dramatico-musicales d'une durée inférieure à vingt minutes pour la télévision et vingt-cinq minutes pour la radio ; les textes de doublages et sous-titrages de films ; les œuvres étrangères représentées en France par les accords de réciprocité.

L'admission

Les auteurs compositeurs doivent déposer au minimum cinq œuvres dont l'une doit avoir fait l'objet soit d'une reproduction sur phonogramme ou vidéogramme du commerce, soit de cinq exécutions au cours de cinq séances publiques sur une période d'au minimum six mois.
Concernant les adhérents à la Sacem, le conseil d'administration a décidé en 1997 d'admettre les créateurs de musique techno, Disc-Jockeys utilisant des extraits d'enregistrements, constitués d'œuvres musicales préexistantes en majorité.
La condition pour adhérer est de présenter 5 oeuvres originales de sa création**,** ni samplées ni arrangées, en déposant des enregistrements et un programme-type**.** En contrepartie de cette qualité de compositeur techno, ils reçoivent la part de compositeur s'ils créent et mixent leurs propres oeuvres ; lorsque leur contribution se limite au mixage d'oeuvres préexistantes, ils reçoivent 1/12e des droits perçus, les 11/12e restants allant aux œuvres figurant dans le programme-type. Aujourd'hui**,** plus de 151 **«** remixeurs **»** sont à la Sacem.

Les limites de la gestion de la Sacem

Elle ne gère pas :
- le droit de reproduction graphique,
- le droit moral de ses membres puisque celui-ci est inaliénable,
- les droits dérivés, comme le droit d'adaptation.

Le régime social des auteurs

Le régime de sécurité sociale propre aux auteurs a été institué en 1975, et est géré par deux organismes : l'Agessa et la Maison des Artistes.

L'AGESSA

En 2005 l'Agessa comptait environ 8 900 affiliés.
Pour donner quelques notions sur les catégories qui composent ces 8 900 affiliés, les photographes sont les plus représentés, suivent les écrivains et les traducteurs, les auteurs d'œuvres dramatiques, les auteurs d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles, les auteurs multimédia et les auteurs d'œuvres chorégraphiques et pantomimes.

La distinction entre l'assujettissement et l'affiliation

Les conséquences financières peuvent être importantes, notamment en matière de retraite.
En France, lorsqu'une rémunération prend la forme de droits d'auteur, le diffuseur précompte des cotisations sociales.

La réalité est un peu plus compliquée pour ceux qui déclarent leurs revenus en bénéfices non commerciaux, mais pour ceux qui les déclarent en traitements et salaires, le diffuseur va précompter des cotisations, comme le fait un employeur pour un salarié sur la fiche de paie.
Que recouvre le précompte ? La cotisation maladie, la CSG, la CRDS. En revanche n'est pas retenue la cotisation vieillesse. Elle est due uniquement lorsque l'auteur est affilié à l'Agessa.
Il faut distinguer l'assujettissement (tous les auteurs sont concernés quel que soit leur statut - étudiant, fonctionnaire, indépendant…) et l'affiliation qui elle est une démarche volontaire d'un auteur qui va remplir un dossier pour relever du régime sécurité sociale des auteurs. En conséquence, si 8 900 auteurs sont affiliés à l'Agessa, il est possible que quelques centaines de milliers de personnes en France chaque année perçoivent un droit d'auteur et soient assujetties à l'Agessa.

Quel est l'intérêt de s'affilier à l'Agessa ?
Le premier intérêt est de bénéficier d'une pension retraite puisque des cotisations vieillesse sont versées.
Il est à noter que la cotisation vieillesse est plafonnée, à l'inverse des cotisations maladie, CSG et CRDS qui, elles, sont des cotisations déplafonnées.
L'Agessa s'attache à la situation globale de la personne en vérifiant la nature de ses autres revenus et notamment ses salaires. Si les salaires sont à hauteur du plafond de la sécurité sociale, l'Agessa n'appellera pas de cotisations vieillesse supplémentaires.
L'intérêt pour certaines catégories d'auteurs (comme les réalisateurs, les metteurs en scène ou ceux qui ont une rémunération pour partie sous forme de salaire et pour partie sous forme de droits d'auteur et dont les salaires n'atteignent pas le plafond) est de s'affilier pour compléter leur trimestre de retraite.
L'intérêt de la distinction affiliation / assujettissement est de ne pas se retrouver dans la situation où des auteurs assujettis pendant 20 ou 25 ans croyant avoir cotisé à la retraite s'aperçoivent au moment de la liquidation qu'ils n'ont pas de couverture retraite.
Il faut noter que ce n'est jamais le diffuseur qui procède à l'affiliation à l'Agessa, elle résulte toujours d'une démarche individuelle et personnelle de l'auteur.
Le danger reste que des auteurs, en raison de la confusion assujettissement / affiliation, se retrouvent sans couverture retraite.

Les conditions de l'affiliation
L'auteur doit remplir deux conditions :
- Résider en France,
- Percevoir un certain montant de revenus sous forme de droits d'auteur. Pour l'année 2006, il faut avoir perçu au minimum en 2005 : 7 039 euros (900 fois la valeur horaire du Smic).

Cependant, une personne n'ayant pas perçu ce seuil minimum aura la possibilité d'être affiliée puisque son dossier est alors automatiquement examiné devant une commission de professionnalité.
Il existe quatre commissions de professionnalité : la commission des photographes, celle des auteurs compositeurs, la commission des auteurs d'œuvres audiovisuelles et celle des écrivains traducteurs et dramaturges.
Aujourd'hui, 20% des affiliés de l'Agessa ont un revenu inférieur à ce seuil.

Quels sont les critères pour affilier une personne qui n'aurait pas ce revenu minimum ? Le revenu est évidemment un des critères mais n'est pas le seul élément retenu. Est prise en compte également la situation globale de l'auteur (a-t-il des problèmes de santé par exemple ?).

Le champ d'application
En premier lieu, il faut préciser que c'est le code de la sécurité sociale qui fixe le champ d'application de l'Agessa.

Le deuxième point concerne la contribution diffuseur qui peut s'apparenter à une « cotisation patronale » d'un montant de 1% (alors que les contributions patronales pour un salaire peuvent aller jusqu'à 60%). Pour certains diffuseurs, il peut donc être tentant de dire que ceux avec qui ils travaillent sont des auteurs. Par exemple, on essaie souvent de faire passer des assistants-photographes pour des photographes, de payer des journalistes en droits d'auteurs.
Une des missions de l'Agessa est donc de veiller à éviter l'évasion de cotisations sociales au détriment du régime général.
Le champ d'intervention de l'Agessa s'est étendu essentiellement par la voie de textes réglementaires et par le biais d'instructions ministérielles. L'Agessa accueille désormais les auteurs de logiciels, les metteurs en scène, les auteurs du multimédia. Pour l'instant, les scénographes ne sont pas dans le champ du régime.

LA MAISON DES ARTISTES

Elle applique, pour sa partie sécurité sociale, la même législation que l'Agessa. Son rôle est de recouvrer les cotisations au titre de l'exercice indépendant de certaines activités artistiques.

Le champ d'application

Il est plus réduit que celui de l'Agessa puisque la Maison des Artistes relève d'une seule branche : celle des œuvres graphiques et plastiques. On retrouve tous les artistes exerçant de manière indépendante une activité dans ce domaine : les peintres, les sculpteurs, les graphistes, les illustrateurs, les designers textiles, les plasticiens. Ils doivent, pour pouvoir procéder à la vente ou à la diffusion de leurs œuvres, s'inscrire auprès de l'administration fiscale et auprès de la Maison des Artistes. Ils acquièrent alors le statut nécessaire pour pouvoir encaisser leur rémunération.

Les artistes affiliés à l'Agessa tirent principalement leur revenu en droits d'auteur, de la cession de leurs droits. Les artistes relevant de la Maison des Artistes, quant à eux, reçoivent plutôt des revenus de la vente directe de leurs œuvres, ils vendent une œuvre à un client ou à un diffuseur. Le droit d'auteur est très accessoire dans le domaine de la rémunération des auteurs d'oeuvres graphiques et plastiques. Un peintre cède rarement ses droits d'auteurs sur son tableau, il vend son tableau. Ce n'est que si son client veut en faire une utilisation particulière que la notion de droits d'auteur va intervenir. Cela reste très marginal.
En principe il ne devrait pas y avoir d'artistes du spectacle vivant dans les fichiers de la Maison des Artistes puisqu'ils sont soit salariés, soit rémunérés sous forme de droits d'auteur. La seule exception d'artistes affiliés à la Maison des Artistes et ayant une relation avec le spectacle vivant, serait la situation de peintres ou de sculpteurs amenés à travailler avec des compagnies ou des théâtres dans le but de créer un décor ou de participer à la création d'un décor.
Un constat : la Maison des Artistes est également de plus en plus sollicitée par les scénographes décorateurs et les créateurs de lumières.
La position de la Maison des Artistes est simple : toute personne qui concourt à l'élaboration d'un spectacle doit être salariée pendant la mise en œuvre du spectacle. Il peut, à la suite de cette période salariée, percevoir des droits d'auteur sur l'utilisation ou la diffusion de son œuvre. Alors, dans des cas relativement précis de travail plastique (sur les lumières ou le décor), l'artiste peut solliciter auprès de la Maison des Artistes un examen de son dossier pour cotiser sur les droits d'auteur issus de cette activité.

Comme l'Agessa, la Maison des Artistes dispose d'une commission professionnelle composée d'artistes désignés par les principales organisations professionnelles dans laquelle siège deux garants (un représentant du ministère de la culture et un représentant des affaires sociales). La commission a pu dans des cas très particuliers affilier des artistes.
Citons, à titre d'exemple, le dossier d'une décoratrice récemment déposé à la commission et ayant fait l'objet d'un avis devant la commission professionnelle. Elle percevait des droits d'auteur pour

l'utilisation de ses décors. La commission a accueilli sa demande pour la partie droits d'auteur et l'a rejetée pour la partie concernant l'exécution matérielle de l'œuvre (présence obligatoire au théâtre, fourniture d'accessoires et participation à la création de costumes). Pour la commission comme pour la Maison des Artistes, il est tenu compte de l'application du Code du travail : la mise en oeuvre de la prestation matérielle doit faire l'objet d'un contrat de travail, seuls les droits d'auteurs peuvent éventuellement être soumis aux cotisations de la Maison des Artistes. Le rôle de la commission est de vérifier dans ce cas précis que l'éclairage a valeur d'œuvre plastique au sens des articles du Code de la sécurité sociale.

Mode de fonctionnement
Il est similaire à celui de l'Agessa, à la différence que les assujettis de la Maison des Artistes se voient immédiatement appeler des cotisations retraite.
Sont affiliés automatiquement les artistes dont le revenu dépasse le seuil de 7 309 euros.

Les conditions pour être affilié
- Exercer une activité créatrice d'œuvres originales graphiques et plastiques visées par la réglementation ;
- Avoir déclaré fiscalement au titre de la première année d'activité un bénéfice non commercial dont le montant majoré de 15% est au moins égal à 900 fois la valeur horaire moyenne du Smic

ou
- si ce montant n'est pas atteint, avoir recueilli un avis favorable de la Commission professionnelle instituée pour les arts graphiques et plastiques.

Environ 20 000 artistes sont affiliés, 13 000 sont assujettis pour un total de 33 000 cotisants.
Chaque année, les dossiers des artistes sont revus pour vérification de leurs activités et de leurs revenus. Ils sont maintenus au régime s'ils remplissent les conditions, ou sur avis de la commission professionnelle.
Pour les artistes en difficulté, il existe une commission d'action sociale qui peut prendre en charge une partie des cotisations.

LA SITUATION DES SCÉNOGRAPHES

L'union des scénographes est un syndicat professionnel indépendant rassemblant les scénographes de spectacle, les scénographes d'équipement et les scénographes d'exposition qui exercent leur activité sous différents statuts : auteur, salarié, travailleur indépendant, dans une perspective de cohérence et cohésion de ces différents secteurs d'activités.
Le terme de scénographe a été introduit à la fin des années 60, permettant ainsi de se démarquer du terme de décorateur. La « querelle sémantique » entre « scénographe » et « décorateur » n'existe plus aujourd'hui : le décor est simplement un des éléments de la scénographie au même titre que le costume, l'accessoirisation du décor et du costume, la lumière.

La position de l'Union des Scénographes
La situation actuelle des scénographes est en mutation.
Le scénographe est à la fois un auteur et un artiste. Pour des raisons historiques et notamment parce que le scénographe de spectacle auteur de décors et/ou de costumes est un salarié pouvant bénéficier du régime de l'intermittence, cette qualité d'artiste et d'auteur a été masquée.
Avant 1969, la qualité d'auteur était reconnue au décorateur maquettiste, auteur de la maquette. Son statut était alors le plus souvent celui de travailleur indépendant.
Ce double statut doit trouver un équilibre à l'heure actuelle sachant qu'il est évident que le statut d'auteur n'est pas là pour se substituer à la qualité d'artiste salarié.

Il faut également relever les différences de position entre le secteur public et le secteur privé. Le privé reconnaît la qualité d'auteur du scénographe. Une charte a été signée, par l'Union des Scénographes, le 26 mai 2004 avec le Snac et le syndicat des directeurs de théâtre privé portant reconnaissance de la qualité d'auteur et d'artiste et prévoyant que tout contrat d'engagement comprend deux missions : la première relevant de la qualité d'auteur et la seconde de la qualité d'artiste salarié.
Le théâtre public a plus de difficultés à reconnaître la qualité d'auteur ; le Syndeac avance par exemple que les droits d'auteur n'ont pas cours dans leur contrat d'engagement. L'avancée sera de faire reconnaître par le secteur public la qualité d'auteur du scénographe.

Nous en sommes à un moment crucial de la réflexion sur la question du droit d'auteur. Il faut modifier notre conception de la qualité d'auteur en raison du bouleversement des pratiques artistiques et de la frontière des arts.
Les positions de Jean-Pierre Vincent et Bertrand Couderc appellent un commentaire. La question n'est pas de savoir s'ils se sentent ou non auteurs : ils sont auteurs de fait même s'ils ne le veulent pas. Le véritable questionnement est celui de la qualification et de la reconnaissance de leur travail intellectuel et artistique. Il nous est souvent opposé que si le scénographe est auteur tout le monde va demander la qualité d'auteur. Cela n'est pas vrai au sens de la définition de la qualité d'auteur : dans un spectacle, tout le monde n'est pas auteur, comme le scénographe l'est pour les décors et costumes.

La position du Snac
L'ambiguïté tient peut-être au fait que la loi ne parle pas tellement de la qualité d'auteur mais beaucoup plus de la reconnaissance des œuvres de l'esprit et des œuvres qui sont protégées alors que le débat s'est porté plutôt sur : quels sont les auteurs reconnus comme tels par la loi ?

Le Snac existe depuis 1946 et est attaché à la défense du droit d'auteur au sens général. Toutes les catégories d'auteurs sont représentées à l'exception des peintres, plasticiens et photographes.
La position du Snac pourrait être : « trop d'auteurs tuent le droit d'auteur ». En effet, si tout le monde peut revendiquer une qualité d'auteur, si tout est considéré comme une œuvre de l'esprit, plus rien ne sera considéré comme une œuvre de l'esprit et plus rien ne sera digne d'être protégé. Il n'y aura plus d'auteur. Le Snac n'est pas favorable à ce que tout le monde soit qualifié d'auteur et que tout paiement prenne la forme de droit d'auteur.
En revanche, il est incontestable que l'évolution combinée des médias et des techniques de diffusion a donné naissance à de nouvelles catégories d'auteurs, à de nouvelles catégories d'œuvres de l'esprit. En corollaire de la reconnaissance de nouveaux auteurs, les évolutions ont été nombreuses tant dans le domaine de la gestion collective que dans le domaine de la sécurité sociale.

Dans le domaine de la gestion collective :
Les auteurs de cinéma (réalisateurs, scénaristes) n'étaient pas des auteurs membres de la SACD dont le répertoire à l'époque se limitait aux dramatiques.
Les auteurs du multimédia sont tout récemment arrivés à la SACD. La chorégraphie n'a été reconnue que dans les années 60. Les metteurs en scène ont été reconnus en tant qu'auteurs en 1986 à l'issue de négociations entre le syndicat des metteurs en scène et le syndicat des directeurs de théâtres qui aboutirent à la signature d'une convention.

Les auteurs de doublages et de sous-titrages n'ont pas toujours été à la Sacem. Il n'était d'ailleurs pas évident que ces derniers, travaillant sur la version française des films étrangers, soient membres de la Sacem.
Les sketches n'ont pas toujours été des répertoires mixtes relevant soit de la Sacem soit de la SACD. Les DJ remixeurs n'ont pas toujours été reconnus comme des arrangeurs.

Aujourd'hui, pour les catégories évoquées et en particulier les scénographes, l'évolution n'est pas encore à maturation.
La gestion collective ne reconnaît pas que ces derniers puissent être gérés par elle. L'Agessa et la Maison des Artistes ne reconnaissent pas non plus l'affiliation du scénographe.
En réalité, certains professionnels sont affiliés à l'Agessa ou la Maison des Artistes parce que : soit ils ont une autre qualité d'auteur par ailleurs (metteur en scène, plasticien) qui fait que l'on absorbe un peu leurs activités au titre de l'un ou l'autre de ces régimes, soit ils ont « habillé » le dossier pour le rendre acceptable, c'est à sans être déclarés en tant que scénographes.

Jérôme Chalmette
Je réagis à ces derniers propos. La demande d'affiliation à la Maison des Artistes se déroule à travers la constitution d'un dossier très difficile à maquiller puisque l'on demande les contrats, une documentation sur les travaux effectués. Les artistes affiliés à la Maison des Artistes ont donc pu prouver que leurs droits d'auteur perçus correspondaient davantage à la diffusion d'une œuvre plastique participant à la réalisation d'un spectacle vivant certes, mais qu'il s'agissait bien d'une œuvre plastique. Dès lors, la commission a pu les accepter. En conséquence, aucun scénographe ne s'est « déguisé » pour rentrer à la Maison des Artistes.

Thierry Dumas
Je ne suis pas sûr que l'on soit aussi perspicace à l'Agessa parce que lorsque l'on dépose un dossier, la procédure est déclarative. Je ne peux pas assurer qu'il n'y ait pas un certain nombre de « passagers clandestins » qui ont décrit une activité de dramaturge ou de metteur en scène sans indiquer leur activité de scénographe.

Isabelle Cornille
Je voudrai ajouter que le cas des scénographes a été évoqué par le conseil d'administration de la SACD puisque les scénographes souhaitaient êtres représentés par notre société. Le conseil d'administration, s'il reconnaît le statut d'auteur au scénographe, ne considère pas qu'il fait partie du répertoire de la société.

Emmanuel de Renvergé
Les termes de la lettre de la SACD indiquent qu'elle « ne souhaite pas à ce jour les représenter ». Une évolution reste possible ce qui est tout à fait normal et naturel dans le cadre d'une gestion des droits à titre collectif, à partir du moment où un consensus sera trouvé.

Questions du public

1- *Vous dites que l'affiliation à l'Agessa n'est pas une condition pour percevoir des droits d'auteur. En tant qu'employeur, à qui puis-je verser une rémunération sous forme de droits d'auteur ?*

Thierry Dumas
Ce n'est pas à l'Agessa qu'il appartient de dire qui doit être payé en droit d'auteur et qui ne doit pas l'être.
Il ne faut pas confondre le paiement en doits d'auteur qui obéit à un certain nombre de règles définies par le Code de la propriété intellectuelle et la protection sociale de l'auteur.

2- *Concernant la répartition des 100 % des droits d'auteur sur un spectacle, s'il n'existe pas de grille de répartition entre l'auteur, le chorégraphe et le scénographe, qui tranche en l'absence de contrat ?*

Isabelle Cornille
Le partage des droits sur une oeuvre relève effectivement du gré à gré entre les co-auteurs. En l'absence d'accord entre eux, les droits d'auteur vont rester en suspens.
La SACD peut proposer des séances de conciliation en réunissant les auteurs s'ils ont envie de s'entendre, dans lesquelles chacun va pouvoir négocier sa part selon l'importance de son apport sur l'œuvre. Il n'existe pas de grille.
La perception en plus du taux de 10 ou 12%, peut se poser dans le cas d'une œuvre dramatique écrite par un auteur « de texte » lorsque le choix de la musique relève de la volonté du metteur en scène. Il n'y a alors aucune raison pour que l'auteur du texte partage ses droits avec le compositeur et nous pratiquons dans ce cas une perception en plus du taux qui est calculée en fonction de la durée d'utilisation de la musique à 0,10% par minute de musique utilisée et, en général, plafonné à 4%.

Emmanuel de Rengervé
Je voudrai juste apporter une précision concernant la répartition entre scénographe et chorégraphe.
Pour répondre à votre question, ce n'est pas dans le 100% à répartir que le scénographe doit être envisagé.
Il n'est pas question, dans l'accord que nous avons signé, que les scénographes soient inclus dans ce pourcentage et ce pour une raison simple d'ailleurs : la SACD ne représente pas cette catégorie d'auteurs.
Si vous envisagez de verser un pourcentage au scénographe vous devez le faire en dehors des droits SACD que vous aurez à verser.

3- *Lors d'une création de spectacle vivant, le texte et la musique ont été déposés à la SACD et à la Sacem. La Spedidam nous a écrit pour nous réclamer également des droits. Est-on obligé aussi de payer ses droits ?*

Réponse commune :
Ce ne sont pas des droits d'auteur. Ce sont les droits des artistes interprètes.

4- *Pourquoi l'éditeur de musique n'est-il pas reconnu à la SACD alors qu'il l'est à la Sacem ?*

Isabelle Cornille
L'éditeur de musique, contrairement à ce qui se passe à la Sacem, n'est pas membre sauf exception de la SACD. En revanche, s'il est cessionnaire des droits de représentation sur une œuvre musicale, il va recevoir des droits d'auteur. Dans le cadre d'une création, s'il y a une édition, nous allons en tenir compte mais cela reste rare.

ATELIER 3 :
Impact administratif, financier et artistique sur la création des spectacles

Bertrand Mougin :
Ce troisième atelier va conclure notre journée d'information. Il est orienté sur les pratiques en matière de droits d'auteur, pratiques habituellement gérées par les administrateurs de production, qu'ils soient du côté des producteurs ou des diffuseurs. Cet atelier vise à examiner et analyser la coexistence de différents auteurs intervenants sur un spectacle, l'idée étant de mesurer les incidences de la démultiplication des auteurs sur la gestion de l'exploitation d'un spectacle. On examinera les problématiques de perception et de répartition et l'on tentera de répondre à un certain nombre de questions plus précises sur les perceptions des droits auprès des directeurs de compagnies ou des producteurs, sur la charge du paiement (c'est-à-dire la question de la délégation de paiement sur la structure d'accueil). On abordera le problème que peut poser le cumul de statuts pour un auteur, puisque c'est une question récurrente sur cette journée.
Les intervenants seront Isabelle Meunier-Besin, responsable du service juridique de la Direction du spectacle vivant de la SACD ; Laure Guazzoni, fondatrice et directrice d'une structure d'aide à l'administration et à la diffusion, Et Bientôt ; Dominique Delorme, directeur du festival *Les Nuits de Fourvière* qui interviendra en tant que producteur, coproducteur et diffuseur de spectacles ; Karine Saporta, chorégraphe et présidente de la commission danse à la SACD ; Emmanuel de Rengervé, délégué général du Syndicat national des auteurs et des compositeurs.

Isabelle Meunier-Besin :
On m'a demandé d'intervenir sur les impacts administratifs, financiers et artistiques des droits d'auteur sur la création de spectacles et il m'a semblé important de rappeler quelques conseils utiles à toute personne souhaitant monter un spectacle. Trop souvent, un auteur ou un producteur appelle la SACD un peu tard, c'est-à-dire quand un problème surgit, quand les règles de prudence et les principes de précaution n'ont pas été respectés. On peut rassembler ces conseils autour de cinq questions principales, questions simples quand on les pose dans le bon ordre.

1- La première chose que les producteurs et administrateurs doivent avoir à l'esprit est que l'œuvre est la matière première dont ils vont s'occuper et qu'ils vont devoir financer. Avant même de penser à la construction d'un décor ou à la constitution d'une équipe technique ou artistique, il faut s'assurer que les droits de l'œuvre sont disponibles. S'interroger sur la disponibilité des droits, c'est savoir si une autre compagnie n'a pas acquis ces droits en exclusivité et, s'il y a exclusivité, pour combien de temps. Je vous rappelle qu'une exclusivité peut être donnée pour cinq ans par exemple. Donc si vous vous posez la question un mois avant la première, alors que des frais ont déjà été engagés pour un décor, des répétitions, un metteur en scène… et que ces droits ne sont pas libres, vous allez vous retrouver dans l'embarras. Ce point a l'air d'aller de soi, pourtant c'est notre lot quotidien à la SACD de recevoir des appels de compagnies nous disant qu'elles sont surprises, qu'elles étaient persuadées que cela ne poserait pas de problèmes, que c'est une œuvre peu connue, etc. Il n'y a pas d'automatisme. Une compagnie a très bien pu, grâce à un contrat d'option, se réserver les droits et mettre une exclusivité. D'où l'importance de cette première démarche quand on souhaite représenter une œuvre.
Une fois que vous vous êtes assurés que les droits sont disponibles, vous pouvez poser une option afin qu'ils soient réservés pour votre exploitation. En général, la compagnie négocie avec l'auteur une prime d'option, qui sert à rémunérer l'immobilisation des droits. C'est une charge financière à intégrer dans un budget de production. Vous pouvez négocier ce type de contrat via la SACD, puisque c'est un service que nous rendons aux auteurs que nous représentons. Ce n'est qu'un conseil, mais il vaut mieux le suivre.
Les auteurs ayant des agents négocient très souvent via leur intermédiaire ce type de contrat. Les primes d'option sont négociées de gré à gré, donc pour le coup quand un auteur a un agent, les enchères montent. L'aspect négociation est très important et la SACD n'a pas de barème en la

matière. Quand un auteur n'a pas d'agent, c'est l'auteur seul qui détermine sa prime d'option. On est réellement dans une pratique de gré à gré.

2- Le deuxième conseil est très intimement lié au droit moral de l'auteur, qu'il ne faut pas sous-estimer. Il n'est pas rare de voir arriver des compagnies qui se voient « retirer » leurs autorisations d'exploiter une œuvre. Elles sont en contact avec l'auteur, qui a éventuellement assisté à des répétitions, et qui n'est pas d'accord avec la mise en scène. C'est la raison pour laquelle, au moment où vous faites votre demande d'autorisation, il est important d'envoyer des notes d'intention du metteur en scène extrêmement claires, de les détailler, pour ne pas être confronté à une interdiction. Sauf dans le cas où il l'a accepté, des didascalies non respectées, des scènes coupées, ou une distribution modifiée… peuvent conduire l'auteur à considérer qu'une mise en scène ou que le remontage d'une œuvre porte atteinte à son droit moral et ce droit prévaut. Face à une interdiction de représentation, les impacts financiers sont énormes.

3- Le troisième conseil est de ne jamais estimer les droits au plus juste. Trop souvent, les administrateurs de productions budgètent les droits à 10 ou 12%, parce que ce sont les barèmes approximatifs de la SACD. Ils oublient que tous les auteurs ne sont pas gérés par nous : par exemple, l'utilisation d'un tableau dans un décor, l'utilisation d'une musique dont les droits sont à payer par ailleurs… Toutes ces perceptions peuvent grever un budget de manière importante, surtout quand les droits n'ont pas été envisagés en amont. Autre « oubli » pouvant entraîner de lourdes conséquences : quand on adapte une œuvre préexistante ou qu'on reprend des personnages de roman, il ne faut pas oublier que le droit d'auteur s'applique et que des rémunérations peuvent être légitimement demandées.

4- Le quatrième point concerne le travail de plusieurs auteurs en collaboration. Cette collaboration nécessite d'être encadrée, délimitée et anticipée. Prenons l'exemple d'une compagnie qui, lors d'une résidence, fait travailler plusieurs auteurs autour de son projet artistique. Ce n'est pas parce que le travail se déroule bien que le partage des droits se fait sans anicroches. Tous les intervenants peuvent être d'accord au début du projet, mais le rôle et l'investissement de chacun évoluant au cours de la création, il arrive qu'ils ne le soient plus le soir de la première. Notre conseil est de fonctionner avec des conventions de collaborations qui, dès le début du projet, fixent le rôle des uns et des autres. Elles peuvent bien sûr être aménagées par voie d'avenant tout au long du processus de création et de production. Au moins chacun sait quel rôle il a et comment il sera rémunéré. Au final, nul ne pourra dire qu'il ne connaissait pas, n'avait pas compris les modalités de cette création commune. Cela permet de mieux fonctionner et de déjouer des pièges et des blocages de veilles de premières.

5- Le dernier conseil s'adresse aux diffuseurs de spectacles : vérifiez bien que les droits des spectacles programmés ont été obtenus en bonne et due forme. J'ai encore en tête l'exemple récent d'une scène nationale qui s'est vu signifier, sur une demande d'une succession d'un auteur célèbre, une interdiction par la SACD parce que les droits d'exploitation du spectacle présenté n'avaient pas été négociés en amont par le producteur qui lui avait vendu le spectacle. Ce théâtre avait acheté un spectacle mais l'autorisation des héritiers de l'auteur n'avait pas été obtenue : la succession nous a alors demandé de délivrer une interdiction puisque nous étions, juridiquement, dans une situation de contrefaçon. L'administrateur du théâtre était paniqué, toutes les places ont dû être remboursées. Il était, à tort, furieux contre la succession de l'auteur alors qu'il s'était lui-même mis dans la même position que quelqu'un qui aurait loué un appartement sans en faire l'état des lieux. Il est très dangereux d'acheter un spectacle sans vérifier si la question des droits d'auteur a été réglée, et quelles seront les conditions de paiement des droits quand c'est au diffuseur de les régler. Voilà le dernier conseil qu'on peut délivrer aux administrateurs. Il faut savoir qu'à la SACD, on essaie de mettre en place des solutions négociées, qu'on évite toujours de pousser les auteurs à aller au contentieux, parce que c'est très long et très cher et que bien souvent on arrive à des solutions rapides par voie de médiation.

Bertrand Mougin :
Laure Guazzoni, en tant qu'administratrice de production, avez-vous une approche aussi méthodique que celle décrite par Isabelle Meunier-Besin ? Suivez-vous ces principes ?

Laure Guazzoni :
Aussi méthodique, certes non. Mais ce processus et les questions soulevées par Isabelle Meunier-Besin participent à ce que j'appelle l'anticipation. Notre métier est d'accompagner des projets en cours de création. Pour ma part j'accompagne des artistes qui me simplifient beaucoup les choses au niveau des droits d'auteurs car ils sont à la fois auteurs principaux, metteur en scène ou chorégraphe et interprète. Donc la question de demander l'accord de l'utilisation de l'œuvre est réglée d'emblée.
Ce qui se complique, c'est que la plupart des créations que nous accompagnons sont ce que l'on appelle des formes pluridisciplinaires. Elles font de fait interférer de nouvelles techniques, de nouveaux modes d'expressions et donc de nouvelles volontés d'artistes de se voir reconnaître comme auteur. Ce que je vis c'est surtout la question du droit moral, la paternité de l'œuvre. Très concrètement, quand on commence à travailler sur une production, les premières vraies discussions que j'initie avec les artistes et qui abordent la question des droits d'auteurs, c'est lors de la rédaction des documents de communication. Quand je fais un dossier de presse et que je mets un nom en face de fonctions. Je dois communiquer beaucoup avec les équipes pour comprendre l'envie et la position de chacun. Ces envies peuvent paraître bénignes parce que ce ne sont que des mots mais mon travail consiste à traduire : « si tu veux que je mette telle appellation en face de ton nom, est-ce que ça veut dire que les droits qui vont être déclarés sur le bulletin de déclaration seront partagés avec l'auteur principal ? Peut-être faudra-t-il affecter un pourcentage pour ta reconnaissance. » Ce n'est pas tant la question de la rémunération qui est en jeu, parce qu'elle est souvent assez symbolique : les prix de cession des spectacles ne sont pas si élevés qu'ils peuvent engendrer des convoitises et des tentations de récupérer quelque argent lors de l'exploitation du spectacle. C'est vraiment l'envie des individus de faire savoir qu'ils sont un des éléments de la création de cette œuvre. Il y a beaucoup d'exemples d'éclairagistes qui souhaitent être considérés comme des auteurs.
La question qui se pose est : à quel moment dans le processus de création arrive cette demande ? Par définition, au début de la production, on a un peu de matière. Puis les artistes et techniciens vont se mettre à travailler ensemble et c'est au moment des répétitions que le niveau d'intervention de chacun est mesurable. Par moment, on peut passer à côté de ces interventions. Si je prends l'exemple d'un spectacle qui s'est créé grâce à la collecte de témoignages des acteurs eux-mêmes, l'écriture dramaturgique s'est construite par l'évocation de souvenirs. Le metteur en scène a collecté ce matériau et l'a redistribué aux comédiens pour les faire improviser. Bien sûr, il en était l'instigateur et cette question des droits d'auteur ne s'est pas posée pendant les répétitions. Pour tous, il était évident que l'auteur était le metteur en scène, qu'il avait réécrit cette matière. Le débat a eu lieu après la première représentation. Il a beaucoup entaché l'ambiance de l'équipe artistique. Or c'est cette ambiance qui va définir les suites de l'exploitation du spectacle. Dans le champ de l'exploitation du spectacle, si ce désir de faire pleinement partie de l'aventure n'est pas vécu, le spectacle ne peut pas tourner, cela se ressentira artistiquement. Les artistes sont capables d'accepter des contraintes, notamment salariales, mais si l'envie de participer à l'aventure n'est plus là, il y a une multitude d'obstacles que l'on n'arrivera pas à dépasser et la création ne tournera pas.
Dans un deuxième temps, mon but, quand je travaille sur une création, c'est de la faire vivre et tourner le plus possible. Dans le cadre d'un contrat de cession et lorsque c'est stipulé, les organisateurs se voient déléguer le paiement des droits d'auteur. Il est donc très important d'en discuter avec eux, de leur expliquer cette démarche. Par exemple, quand on est dans un contrat de coréalisation, considéré de fait comme producteur, on participe au règlement des droits d'auteur au prorata du pourcentage de répartition de la billetterie définie. Vous êtes donc partie prenante et il est important d'avoir conscience du coût des droits. On est tellement habitué au contrat de cession et au paiement des droits par l'organisateur qu'on peut oublier cette partie financière non négligeable. Pour finir, je donnerai un autre exemple. On était assez content d'avoir fait travailler sur un projet

32 auteurs, qui se sont répartis les droits d'auteur. La question de la rémunération était minime mais symboliquement, il était capital pour chacun de se voir reconnaître cette appellation d'auteur. Quand je négociais le prix de vente du spectacle, je veillais à ce que le prix de cession ne soit pas trop bas et je défendais ainsi la rémunération des auteurs. Après discussion avec l'organisateur, cela lui paraissait logique et recevable. En faisant de la pédagogie, on arrive à se faire entendre.

Bertrand Mougin :
Et on voit s'affirmer cette tendance que tous les participants d'un spectacle demandent de plus en plus cette reconnaissance d'auteur à part entière. La SACD remarque-t-elle aussi cette tendance ?

Isabelle Meunier-Besin :
Disons qu'à la SACD, nous sommes limités par le type de répertoire que nous gérons. Mais c'est vrai que pour des créations contemporaines, on note une multiplication des droits. Certains peuvent être gérés par la SACD mais pas tous, car certains auteurs ne sont pas gérés par la gestion collective, ils ne sont pas pris en considération par nos services, les autorisations délivrées par l'intermédiaire de la SACD ne les concernent pas et ils doivent négocier pour eux-mêmes des droits d'auteur. C'est le cas de scénographes par exemple.

Laure Guazzoni :
D'ailleurs, nous sommes parfois un peu perdus. La prochaine création sur laquelle je travaille est un projet multimédia où un film sera projeté pendant une chorégraphie contemporaine. Le film est coréalisé par la chorégraphe. La problématique des droits est complexe et il faut avoir l'humilité de dire qu'on ne sait pas tout. On fait appel à des personnes ressources pour nous aider à régler ces cas précis…

Isabelle Meunier-Besin :
Nous voyons beaucoup de cas de confusion de « casquettes » à la SACD. Des auteurs nous apportent des contrats, qui doivent d'ailleurs transiter par nous, pour nous demander conseil : on se rend compte que sur ces contrats, tout est mélangé : les « casquettes » de comédien, de metteur en scène, de scénographe… Ces contrats sont longs, complexes et à la fin, on ne comprend pas comment sont gérés les droits de l'artiste-interprète, les salaires du comédien, les droits du metteur en scène. On conseille toujours de faire un contrat par « casquette » et même plus, un contrat par type de droit cédé. Par exemple, si vous souhaitez céder les droits graphiques d'une œuvre écrite, faites un contrat séparé, pour la captation audiovisuelle, faites un autre contrat… Ce sont des choses qui ont l'air inutiles et les administrateurs ont souvent le sentiment d'une surcharge de travail alors qu'au contraire, c'est un gain de temps considérable, surtout en cas de désaccord. Ce pourrait être un sixième conseil à ajouter à ceux dont je parlais plus haut.

Bertrand Mougin :
Vous aussi, Dominique Delorme, vous avez dû rencontrer des situations complexes en tant que producteur, avec de multiples adaptateurs, traducteurs, etc. Comment abordez-vous cette question des droits ?

Dominique Delorme :
Je ne sais pas ce que je vais pouvoir apporter par rapport à ce qui a été dit précédemment, je ne suis pas un spécialiste des droits d'auteur, loin s'en faut, et il y a eu aujourd'hui beaucoup d'interventions sérieuses. Je pense que, quand on a la charge d'une institution qui produit et qui accueille des spectacles, la notion de droits d'auteur fait partie intégrante de la faisabilité des projets que l'on conduit, au même titre que la recherche de la disponibilité de sa salle de répétition, de comédiens, etc. Il est important de savoir si l'œuvre qu'on se propose de produire est disponible, c'est en effet la toute première chose à faire. La deuxième est : qui est l'auteur, ou qui sont-ils ? C'est souvent plus complexe qu'on l'imagine. Parfois, on le découvre a posteriori, mais il vaut

mieux le savoir a priori. Il y a donc un travail sérieux à mener en amont, non pas toujours pour partager des sommes énormes mais pour bien veiller à ce que chacun des auteurs soit reconnu, cette question de la reconnaissance étant fondamentale dans nos métiers.
Je voudrais juste ici vous faire le récit d'une petite expérience récente et drôle pour un spectacle que nous avons monté l'été dernier lors du festival des *Nuits de Fourvière*. On souhaitait monter une œuvre d'un auteur allemand, une pièce jamais montée en France dont l'auteur est vivant. Il était ravi qu'on puisse monter son œuvre ; on a trouvé un traducteur qui avait déjà travaillé sur l'œuvre de cet écrivain, puis celui-ci voulait travailler avec un second traducteur. Nous nous sommes retrouvés avec trois personnes sur le projet. La pièce dans son intégralité devait représenter 10 heures de spectacles. Il était difficile de la présenter ainsi, ça n'a d'ailleurs jamais été fait. Le metteur en scène qui avait décidé de faire une adaptation devenait lui aussi auteur. Et cette pièce avait besoin d'un support musical sérieux, donc original, et nous avons fait appel à un compositeur polonais qui voulait lui aussi être au bordereau. Comme on ne savait pas quelle serait la durée de la musique créée, il y avait un souci supplémentaire. Finalement, on s'est rendu compte que l'auteur n'était pas représenté par la SACD mais par sa maison d'édition allemande, alors fâchée avec la SACD. Parmi les deux traducteurs associés, l'un était inscrit à la SACD, l'autre pas, et là encore, il fallait voir comment répartir les droits.
Donc, avant d'annoncer glorieusement au public qu'on allait monter cette œuvre fort intéressante, on s'est tous retrouvé autour de la table pour parvenir à un accord. Cela a pris 2 mois, d'où l'obligation d'anticiper pour arriver au résultat. L'auteur a accepté 65% au bordereau, les traducteurs ont pris 30%, l'adaptateur a pris 5% et le musicien a été traité en plus. La charge de travail est très importante. On est dans le cadre d'une exploitation publique, on ne monte pas une œuvre qui sera jouée 150 fois, mais 25 fois tout au plus. On savait à peu près le montant des droits d'auteur et l'on s'est rendu compte que les 30% du bordereau alloués aux traducteurs étaient en deçà du montant d'une traduction pour 350 pages. On a organisé une autre réunion pour ajouter une commande aux traducteurs, un forfait, qui n'était pas une avance sur droits.
On se rend compte que ça s'est bien passé parce qu'à l'issue de ce chantier conséquent, tout le monde est parti avec le sourire et l'on n'a eu aucune réclamation. On a négocié 3 mois à l'avance, en traitant ce point comme un élément de faisabilité du spectacle. Voilà un exemple qui peut montrer la complexité d'un dossier et je crois aujourd'hui qu'ils le seront de plus en plus. Il ne faut pas se voiler la face sur ce qui compte pour les différentes personnes lors du montage d'un spectacle. La question de la rémunération est importante, donc on ne peut pas uniquement s'abriter derrière l'application des répartitions du bordereau, on est conscient des recettes qui sont générées. Il faut ramener les choses à leurs justes proportions afin que chacun puisse toucher une rémunération en fonction du travail qui a été fourni et en harmonie par rapport aux autres rémunérations engagées dans le spectacle.

Bertrand Mougin :
Quel était le positionnement de l'éditeur allemand ? Comment se fait-il qu'il gérait les droits d'exploitation du spectacle ?

Isabelle Meunier-Besin :
Le cas en question est celui d'un auteur qui a cédé ses droits d'exploitation théâtrale à son éditeur graphique. Il se peut que certains auteurs (c'est le cas des traducteurs) confient aussi un mandat de gestion à leur société collective. En règle générale, les auteurs d'œuvres de spectacle vivant membres de la SACD conservent leur droit de représentation dramatique car ils souhaitent conserver la maîtrise de l'exploitation sous forme de spectacle vivant. Si ce droit est cédé à un éditeur par exemple, l'auteur perd le contact direct qu'il a avec l'exploitation de son œuvre et nombreux sont ceux qui y sont attachés. Mais cela ne fonctionne pas sur cette base dans d'autres pays. Le spectacle vivant en Allemagne, par exemple, ne connaît pas de société de perception collective. Les auteurs cèdent leurs droits aux éditeurs parce que, structurellement, le spectacle vivant est organisé ainsi. L'éditeur, qui est par ailleurs l'agent des auteurs, est très impliqué dans la

production du spectacle. En France, nous fonctionnons différemment car les auteurs ont décidé de s'organiser de manière différente.

Bertrand Mougin :
Nous allons aborder maintenant, avec Karine Saporta le champ de la danse. Quels sont, selon vous, les auteurs des œuvres chorégraphiques ?

Karine Saporta :
C'est très compliqué car les chorégraphes appartiennent à une catégorie à part. Les auteurs de cirque ressemblent aux chorégraphes en cela qu'ils créent quelque chose qui n'a aucune existence matérielle. Malgré tout, dans une œuvre dramatique, même si elle provient d'une série d'improvisations, la cascade de mots peut être écrite sur papier ou sur une disquette. Chez nous, la production de gestes est tellement abstraite, métaphysique, philosophique, basée sur des influx nerveux, qu'elle n'est pas consignable sur papier.
D'abord, se pose la question de l'interprète, question sur laquelle je réfléchis depuis très longtemps. J'avais cette idée que pour créer une œuvre chorégraphique, il fallait tremper sa plume dans la lymphe, dans le sang, dans le corps des danseurs avec lesquels on travaillait ; c'est une chose intéressante de savoir que le rapport à l'interprète est un rapport qui dépasse tous les rapports humains connus. J'ai souvenir d'une expérience d'interprète au sein d'un collectif, le groupe Ma, essentiellement composé de chorégraphes, où chacun avait sa vision du monde, son vocabulaire, son expérience, son univers créatif… Chacun venait de cultures différentes et l'on aurait pu croire que l'œuvre ainsi produite serait le résultat de la confrontation, du mélange de cultures et d'auteurs. En fait, depuis que ce groupe a disparu ainsi que son auteur, Ketano, je n'ai jamais vu d'écriture semblable (celle du collectif ? celle du chorégraphe ? je ne saurais répondre). En moi-même, qui était déjà chorégraphe, qui avait improvisé devant ce chorégraphe qui se montrait parfois indifférent, en moi-même, je n'ai jamais pu retrouver les gestes que j'ai produits devant cet homme silencieux, les yeux mi-clos, pendant des heures et des heures. Ces gestes ont été perdus. C'est troublant que de se dire que même devant un chorégraphe qui essaie de se mettre en retrait, respectant totalement ce que nous étions, quelque chose de nous a surgi qui était lui et qui n'était pas nous. Donc cette question de l'interprétation est restée mystérieuse pour moi.
La réponse serait peut-être dans la psychanalyse. Je m'intéresse beaucoup à ce mot d'interprète. Il m'est apparu que dans le langage de Freud, on parle d'interprétation des rêves. C'est un mot commun quand on traduit un texte ou une idée d'une langue à l'autre, mais que signifie-t-il ? qu'induit-il ? Il me semble finalement que les danseurs n'interprètent pas nos œuvres, ils ne les aident pas à être vues, lues, données au public : ils nous révèlent à nous-mêmes, ils jouent un rôle particulier. Interprète donc, non pas dans le sens « ils vont traduire ce que l'on pense », c'est trop simple, mais « nous aider nous-même à trouver notre vérité ». Est-ce à dire pour autant qu'ils sont auteurs puisqu'il s'agit de notre vérité ? Peut-être pas, mais ils jouent un rôle efficace, effectif dans l'acte de création. C'est intéressant d'aller plus loin dans le rapport interprète-chorégraphe comme élément complexe et central. Si l'on prend l'exemple d'un public dans une salle, face au magnétisme d'un soi-disant interprète, il peut se passer une chose ou une autre, c'est vrai. Il y a une vraie influence sur ce qui va surgir de nous, il y a une interaction. S'agit-il d'une collection de vérités, d'une collection provenant de l'interprète ? Ou est-ce qu'il y a une unité de la chose qui va être révélée, qui est de l'ordre de notre vérité propre qui surgit. C'est ce qui ce passe au moment où je vous parle : vous êtes un public, vous pourriez être un autre public demain, dans un autre pays, je dirai peut-être autre chose. Pareil lors d'une conversation : quand on a une personne qui vous renvoie des souffrances, un rapport à une condition, un complexe d'infériorité, ou lorsqu'on est face à quelqu'un qui vous grandit, qui vous élève, qui vous regarde avec ferveur, ce qui se passe en vous et le dialogue que vous allez avoir va être extrêmement différent. Donc cette relation dans une salle de travail entre le soi-disant auteur et des gens qui sont interprètes est une relation particulière, une relation humaine qui peut faire surgir le meilleur, une quintessence créative, ou, selon le groupe

d'interprète, quelque chose de beaucoup plus plat, de plus fade. Est-ce à dire que les interprètes sont auteurs ? Je ne sais pas.
L'autre chose qui m'a fait beaucoup réfléchir, c'est qu'au début de mon travail avec des danseurs, je faisais appel à ce mot, devenu très galvaudé, répandu, qui est le mot improvisation. Mot que je n'utilise plus jamais, même si ces pratiques-là restent semblables. J'ai commencé à avoir des doutes sur ce concept et sur ce mot quand j'ai vu que changeant d'interprète, il y avait une permanence du style, de l'écriture, de l'aspect et de la teneur des spectacles. A priori, je laisse un champ très libre aux danseurs, mais changeant d'équipe, le travail ne change pas. Si les danseurs étaient effectivement des auteurs, ce phénomène ne se produirait pas. Si on regarde tous les chorégraphes qui utilisent des accouchements complexes de la matière, proche de l'improvisation (Pina Bausch et d'autres), on se rend compte du même phénomène, le style reste. Même quand les chorégraphes se placent dans une démarche où le geste est secondaire et où le surgissement de l'intime est au cœur de l'œuvre. Tout ça est troublant.
Il y a un autre point dont je souhaite parler et qui n'est pas souvent abordé quand on parle des chorégraphes. Il y a une technique repérable, parfois inscrite dans le corps des danseurs, qu'on appelle une technique de danse, une maîtrise du corps. Mais ce dont on parle peu, c'est la technique chorégraphique ; c'est peut-être que les chorégraphes s'y intéressent plus ou moins. Cette technicité fait que même lorsque que l'on demande à un danseur d'exécuter un geste simple, ce geste passe par la technique compositionnelle du chorégraphe, il va être transformé et altéré, donc cela peut aussi relativiser la place de l'improvisation. Je peux partir d'un matériel vulgaire, moyen, sans intérêt, un geste peu profond, peu travaillé, peu poussé, mais je sais qu'étant donné le dispositif compositionnel que je vais appliquer, le traitement, je vais travailler le style qui m'intéresse dans ce rapport à la transformation par la technique chorégraphique. Je crois qu'il faut que nous réfléchissions nous, chorégraphes, dans nos différentes approches du métier, au statut de l'interprète et au nôtre, statuts changeants et évolutifs. À nous de trouver la place qui nous semble la plus juste et la plus honnête. La diversité de positionnement fait que ce n'est pas simple.
Si je prends le rapport au compositeur, à l'éclairagiste, au scénographe, d'un chorégraphe à l'autre, ce rapport est extrêmement différent. Je pense à Forsythe qui s'intéresse beaucoup à la lumière et à la musique. Parfois il cosigne les bandes-son et la lumière. Il y a des chorégraphes dont la démarche se limite au studio. À partir du moment où ils arrivent sur le plateau, ils confient à un professionnel la création lumière. Là, la place sur le bulletin de déclaration des collaborateurs de l'œuvre est totalement dépendante de la technique du chorégraphe. En ce qui me concerne, je m'intéresse au rapport à l'image, même si je trouve important de passer par un scénographe, et je le considère comme un interprète qui va m'aider à me révéler, au cours de la discussion et du dialogue. J'aime beaucoup parler de l'échantillonnage des tissus, des lignes du décor, être impliquée dans la gestion du temps musical aussi. Je donne au compositeur une grille, un *continuum* de vitesses : « ce passage, je l'aimerais en ternaire, à la quatrième minute, je veux passer en binaire, ensuite, j'aimerais bien que le ternaire s'organise plutôt en cellule de trois fois neuf… » Je donne des indications très précises car là aussi j'aime beaucoup être impliquée. Selon la façon dont on travaille dans la danse, il y a des positionnements du chorégraphe qui varient infiniment. Aujourd'hui, nous devons répondre à cette confusion des rôles, qui vient de notre propre paresse : si on n'explique pas dès le départ aux danseurs quelle est la méthode qu'on utilise, je comprends qu'ils puissent eux-mêmes être dans un flou.
Il y a ce que j'appelle la danse vérité, cette façon qu'on a de questionner les danseurs parfois sur les expériences intimes ou de faire surgir un récit, de manière quasi documentaire, comme lorsqu'on parlait de cinéma vérité. Je me pose aussi la question de savoir si un auteur de documentaire considère que toutes les personnes interviewées sont aussi auteurs du documentaire ? Peut-être, mais si nous nous posons la question, alors c'est qu'il faut se poser la question en grand et à travers tous les champs possibles…
J'en arrive au dernier point qui m'intéresse énormément. Parce que l'art que nous pratiquons n'implique pas la reproduction en série, parce que nos œuvres ne sont jamais distribuées sur un support, nous vivons un grand décalage entre la manière dont on vit notre statut d'auteur et notre

rapport à l'œuvre avec ce qui se passe dans le cinéma. Alors, je ne sais pas à qui m'adresser pour aborder ce point, car les administrateurs audiovisuels à la SACD n'ont pas une connaissance approfondie de nos pratiques pour qu'un vrai dialogue puisse s'instaurer. Je suis un peu décontenancée par le fait que quand un chorégraphe travaille avec l'audiovisuel, il n'est jamais reconnu comme auteur. C'est-à-dire que lorsqu'un réalisateur fait une captation d'un de nos spectacles, l'auteur, le détenteur du droit moral (sauf cas rare de contrats passés avec le producteur), c'est le réalisateur de l'œuvre, même quand il s'agit d'une captation. Le rapport que nous avons à l'image alors qu'il est quotidien, à la fois pour la fabrication d'œuvres qui font partie de nos spectacles et parce que nous faisons sans cesse appel à des réalisateurs pour filmer notre travail, est intéressant. Lors de la déclaration d'un oeuvre audiovisuelle, le chorégraphe n'a pas le droit de signer le bulletin, alors même que nous sommes auteurs à la SACD.

Emmanuel de Rengervé :
Pour réagir à ce que nous avons entendu dans cet atelier, j'approuve les bons conseils d'Isabelle Meunier-Besin et le fonctionnement décrit par Laure Guazzoni, à savoir l'anticipation. C'est le rôle d'un responsable de structure que de se poser les bonnes questions en matière juridique. Pour cela, il faut avoir une connaissance de la matière et je ne saurai trop vous inciter à vous former, à lire le code de la propriété intellectuelle. Il y a les droits d'auteur, il y a les droits voisins, et vous avez beaucoup d'interlocuteurs lors de la production d'un spectacle, donc la première chose est de vous poser la question de la propriété intellectuelle. Ensuite, il va falloir apporter des réponses sur la base d'une analyse juridique, puis proposer les contrats appropriés. Des contrats de commande, de cessions de droits, ça ne s'improvise pas. Certes vous trouverez des lieux de ressources et de conseil, mais encore faut-il aller voir ce que la loi dit.
La contrainte administrative implique d'appliquer les contrats, car si vous avez fait les choses dans l'ordre, anticiper, faire des contrats adaptés. Quels que soient les cas de figures envisagés, il faut les appliquer. C'est une contrainte et un coût dans la durée. Le spectacle sera peut-être fini, mais peut-être le contrat sera toujours applicable sous une forme ou sous une autre. Si le spectacle est repris, ce n'est pas parce que les contrats ont été passés une première fois qu'il ne faut pas envisager ce qui avait été prévu. Est-ce que j'ai le droit de reprendre ce spectacle ? Est-ce que j'ai encore les droits, une partie seulement ? Toutes ces questions sont des contraintes administratives.

Bertrand Mougin :
Il est temps de passer aux questions que le public présent pourrait poser aux intervenants.

Questions du public

1- *Je souhaite parler du coût de la gestion : les deux sociétés civiles, Sacem et SACD, sont intervenues aujourd'hui, on a eu une petite idée de ce qui revenait à l'auteur mais le coût de gestion est considérable. Pour mettre des chiffres en parallèle, je vais citer les coûts de gestion de l'Urssaf : sur 100 euros cotisés, on a 0,76 centime de frais de gestion. Est-ce que vos différentes caisses sont dans ces ordres de prix ? Ensuite, je rappelle que quand un auteur laisse la SACD le représenter, il perd totalement la possibilité de sa gestion. Ça veut dire que quand certains auteurs, pour aider les jeunes compagnies, ne souhaitent pas récupérer leurs droits d'auteur, ils ne peuvent intervenir et la SACD continue de percevoir des droits. Quand on veut soutenir la création contemporaine, que la complexité et les montants des taxes sont si élevés, peut-on réellement faire quelque chose ?*

Isabelle Meunier-Besin :
En premier lieu, les droits d'auteurs ne sont pas des taxes. Ensuite, un auteur membre de la SACD ne cède pas ses droits à sa société, c'est là la grosse différence avec la Sacem : un auteur membre de la SACD donne un mandat de gestion à sa société. Ce faisant, il lui demande trois choses : de pré-

négocier les conditions planchers de rémunérations, de transmettre ses autorisations (car c'est toujours lui qui autorise ou interdit et jamais sa société), enfin de percevoir et de répartir. Le fait qu'un auteur ne puisse pas renoncer à la perception de ses droits s'explique parce que, statutairement, la collectivité des auteurs a décidé que l'auteur refuserait toujours de renoncer à ses droits. En ce qui concerne les frais de gestion, Isabelle Cornille a donné des chiffres ce matin mais elle peut sans doute vous les rappeler.

Isabelle Cornille :
Sur une perception, la SACD liquide l'Agessa, de la caisse de retraite complémentaire, les CSG et RDS déductibles et non déductibles : la retenue statutaire est de 9% lorsque les représentations ont lieu à Paris et de 13% lorsqu'elles ont lieu en France en dehors de Paris. Pourquoi cette différence ? Parce qu'à Paris, on a un service de trois personnes qui facturent, en dehors de Paris, c'est un réseau de 80 délégués, donc cela coûte plus cher.

Isabelle Meunier-Besin :
Je vous rappelle que la gestion collective n'est pas obligatoire et que les auteurs ont la liberté de ne pas apporter leurs droits en gestion collective. S'ils font ce choix, il vaut mieux qu'ils aient un abonnement de train pour aller percevoir sur tout le territoire, dans tous les lieux où sont représentées leurs œuvres. Comprenez bien que la SACD propose des services.

Emmanuel de Rengervé :
Je ne suis pas représentant de la SACD, mais du Syndicat national des auteurs et des compositeurs. Ainsi, je ne suis pas directement concerné par l'intérêt de la réponse. Selon moi, la gestion collective est le « moins pire » des systèmes. Si des auteurs l'ont choisie, c'est qu'ils estimaient qu'elle était dans leur intérêt. J'aimerais savoir pourquoi vous posez la question : est-ce que vous la posez en tant qu'auteur, membre de la SACD, ou en tant que responsable de structure réglant des droits d'auteur ?

1bis- *Difficile de vous répondre, j'ai été dans tous les cas de figures. Je souhaite ajouter que la gestion de la SACD et de la Sacem ont fait l'objet de remontrances de la part de la cour des comptes…*

Emmanuel de Rengervé :
Est-ce que vous connaissez des rapports de la cour des comptes qui n'ont pas relevé « quelque chose » au cours de la mission qui lui était confiée ? C'est son travail de relever des choses. Votre question, de savoir comment les perceptions sont réparties, est légitime si vous êtes un auteur. En rervanche, cette question ne concerne pas ceux qui doivent verser des droits d'auteur au titre de l'utilisation du répertoire d'une société de gestion. Si vous posez votre question en tant qu'auteur, cette question est légitime car il est normal que les auteurs membres des sociétés de gestion sachent comment les choses se passent. D'ailleurs les rapports de gestion sont faits pour ça et leur permettent de savoir. Je vous rappelle qu'ils ont un pouvoir, puisque les sociétés de gestion sont des sociétés d'auteurs, c'est notamment celui de changer les élus pour lesquels ils votent, élus qui gèrent la société. Ce fonctionnement est valable pour la SACD, la Sacem ou la SCAM.
Une commission constituée de membres de la cour des comptes contrôle la gestion des sociétés de perception de droits d'auteur et de droits voisins. Si les rapports montrent des dysfonctionnements, les règles changent ou évoluent. Il ne faut pas, par la question que vous posez, laisser entendre qu'il y aurait des malversations, des caisses noires. L'argent rentre, sert à la répartition aux auteurs et à faire vivre la structure que les auteurs ont souhaité constituer. Après, que les choses soient améliorables, je suis d'accord. Si vous êtes auteur, travaillez au sein des sociétés de gestion dont vous êtes membre pour que les choses évoluent.

1ter- *Là où la vigilance se perd, c'est que ces sociétés semblent tellement opaques. Je veux vous donner un exemple de gestion, celle qui touche la caisse des congés-spectacle : les personnes pouvant être élues à la gestion sont celles qui ne bénéficient pas de congès-spectacle. D'autre part, vous n'avez pas répondu à ma question concernant des cas d'exception lors desquels des auteurs décideraient de ne pas percevoir leurs droits. Dans le cadre d'un soutien à la jeune création, il est dérangeant qu'on ne puisse pas le faire. Si je prends l'exemple d'une jeune compagnie qui part à Avignon, on sait combien c'est coûteux…*

Isabelle Meunier-Besin :
Le cas d'Avignon est un cas à part, j'invite Isabelle Cornille à vous répondre. On est là dans le cas des auteurs-producteurs.

Isabelle Cornille :
Les services de la SACD ont proposé au conseil d'administration de pouvoir renoncer à la perception lorsque l'auteur en tant que producteur payait ses propres droits, cela a été refusé. Qui est au conseil d'administration à la SACD ? Des auteurs élus parmi les membres.

Emmanuel de Rengervé :
Rien n'empêche l'auteur de reverser ce qu'il a perçu pour faire sa philanthropie personnelle. C'est son choix. Mais on sait très bien que, dans certains contextes, les auteurs vont être poussés ou obligés de concéder certaines choses car le rapport de force n'est pas en leur faveur. On connaît bien des exemples de théâtres importants qui disent « mais vous êtes débutant, vous n'allez quand même pas demander le même taux de perception que l'auteur confirmé qui a déjà eu des succès ! » Comment fait-on pour résister à ce genre de pressions ? On est bien obligé d'avoir des règles générales. Après, des auteurs peuvent faire des choix, notamment celui de reverser leurs droits perçus en financement de la production. Ils deviennent subventionneurs ou coproducteurs…

Karine Saporta :
Je souhaite dire qu'en tant que chorégraphe, auteur précaire parmi les auteurs précaires, c'est une chose inestimable que ce rôle de bouclier que joue la SACD. De plus, ce rapport, cette notion de mutualisation, est une notion rare et importante qui fait aussi que je donne du temps à cet organisme. C'est un bouclier contre l'agression quotidienne qui nous menace.

2- *Un auteur ou un compositeur peut-il se libérer de son engagement vis-à-vis de sa société de perception ?* **(Bruno Mauguil/Musiques tangentes)**

Isabelle Meunier-Besin :
La démission est toujours possible. On est encore en démocratie.

3- *Je voudrais juste revenir sur ce que vous avez dit sur la nécessité de se former et je souhaitais donner mon point de vue. Je travaille dans le domaine privé, musical. Il se trouve que les jeunes artistes arrivent avec des idées plein la tête et que, sans être aussi lyrique que Madame Saporta, ils sont enthousiastes, ils maîtrisent leur métier mais n'ont peu ou pas de notions sur ce qu'est le droit d'auteur. Ils ne savent pas ce qu'est la gestion collective puisqu'ils ne deviennent plus auteurs, artistes, experts métier mais surtout chefs d'entreprise, ce qui demande de savoir maîtriser des charges sociales, etc. Et on a vu cet après-midi que ce n'était pas évident de faire la distinction entre Agessa, traitements et salaires, BNC et autres. Toutes ces notions doivent être filtrées en amont par l'administrateur de compagnie, le chef d'entreprise et je les invite à se former par eux-mêmes et par le biais de structures qui en France sont à mon grand regret trop pauvres. Il y a trop peu de créneaux de diffusion de l'information dans le domaine de l'industrie de la musique et de l'art. Il y a l'Irma, dont nous avons un représentant ici, qui est à mon avis une des rares places où*

l'on peut trouver des informations et une écoute de qualités. C'est le témoignage que je souhaitais partager. **(Georges Boulaqui, expert-comptable)**

Isabelle Meunier-Besin :
Des structures comme la SACD organisent des journées d'information, ce sont des lieux où l'on peut collecter des informations et discuter directement avec des professionnels. C'est le cas de l'ensemble des organisateurs de cette journée, le CNT, HorsLesMurs, le CND ainsi que pour d'autres comme l'Afdas…

4- *En quoi c'est contraignant, en terme de communication, d'inscrire que la conception et la chorégraphie ont été faites par telle personne, que les artistes-interprètes qui ont participé au processus de répétition sont co-auteurs et d'avoir en-dessous la liste des interprètes qui peuvent être les mêmes que les artistes qui ont participé à ce processus ou pas, même s'ils n'apparaissent pas au bordereau… Est-ce une contrainte juridique ?* **(Marianne Cosserat, directrice artistique de Voilà)**

Isabelle Meunier-Besin :
Si j'ai bien compris votre question, vous souhaitez savoir si, sur une affiche par exemple, on peut faire figurer le nom des interprètes au même niveau que le nom du chorégraphe comme étant les cocréateurs du spectacle et par ailleurs, ne pas les inscrire sur un bulletin de déclaration. Le risque qu'il y a, c'est qu'à un moment donné, si l'un d'eux se dit qu'il n'a pas touché de droits d'auteur, il va souhaiter en réclamer. La preuve de sa collaboration sera l'affiche et peut-être que devant un juge, cela aura la valeur d'une preuve et qu'il sera décidé que cette personne, figurant au même niveau que le chorégraphe, a cocréé l'œuvre, au même titre que le chorégraphe… C'est un risque que vous pouvez prendre, mais en le mesurant complètement…

Laure Guazzoni :
C'est aussi à vous de voir ce que ça signifie : pourquoi avoir une démarche paradoxale qui vise à communiquer une répartition de la création en direction du public, qui va prendre un programme et entrer dans une salle pour voir le spectacle des coauteurs, et ne pas assumer les conséquences que ça devrait induire ? Autrement dit, pourquoi arrêter le processus de reconnaissance aux documents de communication et ne pas aller jusqu'au bulletin de déclaration partagé ? Cette démarche doit amener à questionner les choix de répartition des droits d'auteurs de votre œuvre. Il me semble que l'on peut modifier un bulletin après son dépôt, n'est-ce pas Isabelle ?

Isabelle Meunier-Besin :
Si tous les auteurs sont d'accord, ça ne pose pas de problèmes, mais encore une fois, j'attire votre attention sur le fait que très souvent, quand on créé ensemble, on est tous d'accord parce qu'il y a une espèce de communion autour de l'acte de création. Mais une fois que de l'argent entre en jeu, les choses sont moins simples. On a des exemples d'auteurs qui acceptent de ne pas figurer sur le bulletin, mais stipulent que leur nom doit être mentionné. Mais lorsque surgit une mésentente, ils souhaitent récupérer leurs droits d'auteur. Et, effectivement, aller contester des droits en justice est difficile, surtout quand il existe un document qui atteste qu'à un moment donné, il y a eu une volonté de créer en commun, une reconnaissance de la qualité d'auteur, qui justifierait une perception de droits d'auteur pour la personne à qui vous avez reconnu la qualité d'auteur.

Emmanuel de Rengervé :
J'ai eu un dossier dans lequel sur les affiches, les programmes et le contrat passé avec un chorégraphe, celui-ci était mentionné en tant qu'auteur mais il n'apparaissait pas sur le bulletin d'exploitation SACD. Il n'avait pas de droits proportionnels à l'exploitation de la comédie musicale qu'il avait chorégraphié. Dans le cadre de la procédure, l'argument du producteur était que c'était « pour faire plaisir » à cette personne qu'il lui avait reconnu la qualité d'auteur. Le juge n'a pas été

sensible à cet argument. Il a considéré qu'en tant que professionnel, quand vous faites cette démarche de reconnaître la qualité d'auteur à quelqu'un, c'est en toute connaissance de cause et que vous devez en assumer les conséquences, peut-être avec une rémunération proportionnelle au regard de l'exploitation de l'œuvre.

Karine Saporta :
C'est une question intéressante. Le jour où un auteur n'est pas reconnu dans un répertoire, le jour où ce type d'exemples se multiplient, ça peut changer le statut à la SACD de cette catégorie d'auteurs… Une façon de faire jurisprudence.

BIBLIOGRAPHIE :

Les ouvrages et articles mentionnés dans cette bibliographie sont disponibles auprès des centres de documentation des organisateurs de la journée (HorsLesMurs, Irma, Centre national de la danse et Centre national du Théâtre).

Ouvrages

EVRARD, YVES
Le Management des entreprises artistiques et culturelles
Paris : Economica, 2004-01-01. - [Gestion] . - 320 p.

Centre National du Théâtre
Guide-Annuaire du Spectacle Vivant : 2005
Paris : Centre National du Théâtre, 2004-01-01. - 1289 p.

KOCHERT, PHILIPPE
Le Guide de l'organisation de spectacles
Voiron (Isère) : Territorial, 2003-01-01. - [L'essentiel sur...], 24. 129 p.

BOUVERY, PIERRE-MARIE
Les Contrats de la musique
IRMA, 2003-01-01. - 345 p.

PLANSON, CYRILLE
Guide du droit d'auteur et des droits voisins : spécial spectacle vivant
Caen : La Scène - Millénaire Presse, 2002-01-01. - [La Scène] . - Supplément au nø 25 de "La Scène" ; 111 p.

LINANT DE BELLEFONDS, XAVIER
Droits d'auteur et droits voisins
Paris : Dalloz, 2002-01-01. - [Cours Dalloz. Droit privé] . - VI-559 p.

Controverses 2000 [Avignon Public Off]
Les écritures scéniques : controverses avec les auteurs : Manifeste pour un temps présent III
Saint-Jean-de-Vedas : L'Entretemps, 2001-01-01. - 298 p.

BERTRAND, ANDRE
Droits d'auteur et droits voisins
Paris : Dalloz, 1999-01-01. - 1152 p.

BLANDIN-ESTOURNET, CHRISTOPHE - GATEL, VINCENT - VIMEUX, NATHALIE
Enregistrer un spectacle : les conditions juridiques de la captation audiovisuelle et sonore d'un spectacle vivant
Paris : IRMA Editions = Actualités de la Scénographie, 1997-01-01. - [ASDEC - Les mémentos du spectacle], 2. 64 p.

VIVANT, MICHEL
Les Créations immatérielles et le droit
Paris : Ellipses, 1997-01-01. - [Le droit en questions] . - 127 p.

Audiovisuel et droits des auteurs du spectacle vivant
Paris : Centre national du Théâtre = Centre national de la cinématographie = France. Ministère de la Culture. Direction de la Musique et de la Danse = ADAMI = SACD, 1997-01-01. - [Images du spectacle : Mode d'emploi]. - 6 p.

HAUMONT, GUY
Guide juridique et pratique des comédiens acteurs, acteurs et auteurs à la scène et à l'écran. - Paris : Ondine, 1994-01-01.- 146 p.

CHAIX, LORETTE - GUILLEMONAT, FRANCE
Réflexions sur la gestion des décors
2ÈME CONFÉRENCE INTERNATIONALE SUR LE MANAGEMENT DES ARTS ET DE LA CULTURE ORGANISÉE PAR LE GROUPE HEC, 23-25 JUIN 1993
Jouy-en-Josas : IMAC, 1993-01-01. - 20 p.

Articles

Le droit de mettre en scène. Le droit d'auteur est-il soluble dans le coca-cola? / RIVIERE, JEAN-LOUP - TRICOIRE, AGNES
in : MOUVEMENT, Nø 33-34 ; p.48-58, 2005-03-01.

Régime fiscal et social des artistes auteurs / BERTHELOT, DAVID
in : ARSEC GESTION, N° 150, p.9-16, 2005-03-01.

Paiement des droits d'auteur : nouveau mécanisme /
in : LETTRE DE NODULA [LA], N° 140; p.1132-1134, 2005-01-01.

Photographe, graphiste, plasticien, traducteur : Rémunérer un artiste-auteur / MARC, NICOLAS
in : JURISCULTURE [LE], N° 79 ; p.4-6, 2005-11-01.

Une charte pour les scénographes de spectacle / FREYDEFONT, MARCEL
in : ACTUALITE DE LA SCENOGRAPHIE, Nø 136 ; p.50-51, 2004-07-01.

Commandes, résidences, ateliers d'écriture...: comment rémunérer un auteur? / PLANSON, CYRILLE
in : JURISCULTURE [LE], Nø 62 ; p.3-5, 2004-04-01.

Rémunérer un artiste auteur / BERTHELOT, DAVID
in : ARSEC GESTION, N° 132, p.I-X, 2003-07-01.

Droit d'auteur dans le décor : Le TGI de Paris a condamné Sotheby's pour atteinte aux droits d'un décorateur /
in : PANORAMA DE LA PRESSE JURIDIQUE, N° 143 ; p.84, 2003-04-01.

Droits d'auteurs [Les] / GENTET-RAVASCO, ELISABETH
in : ATELIER THEATRE, Nø 9 ; p.8-11, 2003-01-01.

Auteurs, compositeurs : vos relations avec la SACD et la Sacem / PLANSON, CYRILLE
in : JURISCULTURE [LE], Nø 47 ; p.3-5, 2002-12-01.

Sociétés d'auteurs et de droits voisins /
in : LETTRE DE NODULA [LA], Nø 99 ; p.639, 2001-04-01.

Droit moral du metteur en scène / EDELMAN, BERNARD
in : PANORAMA DE LA PRESSE JURIDIQUE, Nø 80 ; p.37-40, 1997-07-01.

A la recherche des auteurs de l'oeuvre dramatique /
in : LETTRE DE NODULA [LA], Nø 42 ; p.155-156, 1996-02-01.

Sécurité sociale des auteurs /
in : LETTRE DE NODULA [LA], Nø 49 ; p.207-208, 1996-10-01.

Les scénographes revendiquent... / COSTAZ, GILLES
in : SPECTACLE INFOS, Nø 41 ; p.22-23, 1995-06-01.

Costumes : droits du producteur et du créateur /
in : LETTRE DE NODULA [LA], Nø 34 ; p.94-95, 1995-05-01.

Groupe de la Charte : vers un statut du scénographe : Statut de scénographe auteur de décors et/ou de costumes ; Charte du scénographe auteur de décors et de costumes / FREYDEFONT, MARCEL
in : ACTUALITE DE LA SCENOGRAPHIE, Nø 74; p.41-43, 1995-06-15.

Considérations philosophico-juridiques sur les droits d'auteurs et ceux des artistes-interprètes ou exécutants / TOURNIER, JEAN-LOUP
in : REVUE DE LA SACD, Nø 5; p. 65-68, 1993-10-01.

Sites Internet

Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) :
www.sacd.fr

Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (Sacem) :
www.Sacem.fr

Association pour la Gestion de la Sécurité Sociale des Auteurs (Agessa) :
www.Agessa.org

Maison des Artistes
www.lamaisondesartistes.fr

Syndicat National des Auteurs et Compositeurs (Snac)
www.snac.fr

Société Civile des Auteurs Multimédia (Scam) :
www.scam.fr